

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Dibujo I



TESIS DOCTORAL

**La transformación de los emblemas en marcas en la
sociedad postindustrial analizada desde la
perspectiva de las nuevas tecnologías**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Alfredo Gutiérrez-Kavanagh

Director:

Tomás García Asensio

Madrid, 2011

ISBN: 978-84-694-7365-8

© Alfredo Gutiérrez-Kavanagh, 2011



TÍTULO DE LA TESIS DOCTORAL: LA TRANSFORMACIÓN DE LOS EMBLEMAS EN MARCAS EN LA SOCIEDAD POST-INDUSTRIAL ANALIZADA DESDE LA PERSPECTIVA DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS

TÍTULO DEL PROYECTO REALIZADO EN LA ACCADEMIA DELLE BELLE ARTI DI VENEZIA.: LOS PROCESOS DE RECONSTRUCCIÓN VISUAL DE LOS PALACIOS DE LA MEMORIA DE LA ÉPOCA CLÁSICA Y BARROCA EN EL CONTEXTO DE LA RETÓRICA DIGITAL

Director de la Tesis Doctoral: Prof. Dr. Tomás García Asensio

Doctorando: Alfredo Gutiérrez-Kavanagh

FEBRERO 2011

FACULTAD DE BELLAS ARTES. DPTO DE DIBUJO Y GRABADO I. UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID.

**A MIS PADRES, QUE ME APOYARON
INCONDICIONALMENTE EN LA AVENTURA
DEL SABER**

IN MEMORIAM:

A mi gran maestro, amigo e inspirador de esta tesis,
Juan José Gómez Molina (1943-2007).

“Mi teoría es tan compleja que en realidad no se puede representar bajo la forma de un libro, pero yo soy un señor mayor y no puedo de otra manera. Y por eso, debo escribir un libro pero en realidad, lo que quiero ofrecerles bajo forma de teoría debería ser representado de otra forma, con la posibilidad de muchos ingresos. de recursividad, con posibilidad de lazos recursivos, todo esto no se puede representar bajo la forma de libro, pero yo no puedo de otra manera y por eso, vuelvo a escribir un libro”

(Nicholas Lumman).



| | |
|--------------------------------|--|
| TÍTULO: | LA TRANSFORMACIÓN DE LOS EMBLEMAS EN MARCAS EN LA SOCIEDAD POST-INDUSTRIAL ANALIZADA DESDE LA PERSPECTIVA DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS |
| TEMA GENERAL DE INVESTIGACIÓN: | DOCENCIA, INVESTIGACIÓN Y CREATIVIDAD |
| AUTOR: | ALFRED GUTIÉRREZ-KAVANAGH |
| CURSO DE REALIZACIÓN: | 2011 |
| CENTRO/DEPARTAMENTO | FACULTAD DE BELLAS ARTES (UCM) DEPARTAMENTO DE DIBUJO Y GRABADO (I) |
| PROFESOR/TUTOR: | DR. TOMÁS GARCÍA ASENSIO |

ÍNDICE ANALÍTICO

| | | | | |
|------------|----------|-----------|--|---------------|
| | | | INTRODUCCIÓN | 1-6 |
| | | | | |
| | | | CRITERIOS METODOLÓGICOS | 6-8 |
| | | | | |
| I | | | PERSPECTIVA SINCRÓNICA DE LAS RELACIONES ENTRE TEXTO E IMAGEN | 9-12 |
| | | | | |
| II | | | LA RETÓRICA EN EL PERIODO DE LA ORALIDAD | 12-49 |
| | A | | MEMORIA Y RETÓRICA EN LA ÉPOCA CLÁSICA | 12-16 |
| | B | | MEMORIA Y RETÓRICA EN LA ALTA EDAD MEDIA | 16-36 |
| | | 1 | LA RECEPCIÓN EN LA EUROPA MEDIEVAL DE LA SÍNTESIS ISLÁMICA | 28-36 |
| | | i | La recepción del saber antes del Islam | 28-29 |
| | | ii | El rol de las doctrinas heterodoxas islámicas en la difusión del saber | 29-36 |
| | | | | |
| | C | | LA DIMENSIÓN AURÁTICA DEL EMBLEMA: DE LO UNO A LO MÚLTIPLE | 37-49 |
| | | 1 | LA DIMENSIÓN POLÍTICO RELIGIOSA DEL AURA | 37-39 |
| | | 2 | EL AURA COMO SÍMBOLO DE LO IRREPRESENTABLE | 39-42 |
| | | 3 | LA DILUCIÓN DEL AURA: EL CULTO A LA PERSONALIDAD | 42-47 |
| | | 4 | EL MARKETING DEL AURA | 47-49 |
| III | | | LA REFORMA Y LA CONTRARREFORMA: LA TECNOLOGÍA DE LA TIPOGRAFÍA Y DE LOS EMBLEMAS | 50-146 |
| | | | | |
| | A | | ICONOLATRIA, ICONOCLASTIA E ICONODULIA | 50-53 |
| | | 1 | INTRODUCCIÓN | 50-52 |
| | | 2 | LA CASA DE LA SABIDURÍA. RECEPCIÓN Y REFORMULACIÓN DEL PENSAMIENTO CLÁSICO Y HETERODOXO | 52-53 |
| | B | | LA REFORMA Y LOS MOVIMIENTOS REFORMISTAS | 53-63 |
| | C | | EL CONCILIO DE TRENTO Y SU PROGRAMA ICONOGRÁFICO | 63-75 |
| | | 1 | DELIMITACIÓN ESPACIO TEMPORAL DE LA CONTRARREFORMA Y EL ESTILO BARROCO | 67-75 |
| | D | | LA FORMACIÓN DE LOS EMBLEMAS | 76-92 |
| | | 1 | LOS ORÍGENES DEL EMBLEMA | 76-77 |
| | | 2 | DEFINICIÓN Y NATURALEZA DEL EMBLEMA | 77-81 |
| | | 3 | DIFERENCIAS ENTRE EL EMBLEMA Y LA EMPRESA | 81-84 |
| | | 4 | EL EMBLEMA AL SERVICIO DE LA IDEOLOGÍA DE LA CONTRARREFORMA | 84-92 |

| | | | | |
|-----|---|----|--|---------|
| III | | | LA REFORMA Y LA CONTRARREFORMA: LA TECNOLOGÍA DE LA TIPOGRAFÍA Y DE LOS EMBLEMAS | 93-111 |
| | E | | MEMORIA Y RETÓRICA EN EL BARROCO: LOS PROGRAMAS DE COLONIZACIÓN | 92-94 |
| | | 1 | EL PROYECTO DE UNA MEMORIA ARTIFICIAL EN EL BARROCO | 92-94 |
| | | 2 | EL CONTROL DE LOS ESPACIOS PÚBLICOS: EL EMBLEMA AL SERVICIO DEL DOGMA | 94 |
| | F | | LA COMPAÑÍA DE JESÚS: IMÁGENES Y MEMORIA | 95-111 |
| | | 1 | LA REVISIÓN POR LA COMPAÑÍA DE JESÚS DE LA RETÓRICA DIVINA | 95-97 |
| | | 2 | EL RECORRIDO SINESTÉSICO DE LOS EMBLEMAS, LA PROPUESTA DE SAN IGNACIO DE LOYOLA | 97-100 |
| | | 3 | EL CONTROL DEL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DE LA CONTRARREFORMA POR LOS JESUITAS | 100-103 |
| | | 4 | UNA ESCENOGRAFÍA GLOBAL: ARQUITECTURA E IDEOLOGÍA | 103-111 |
| | G | | LOS PALACIOS DE LA MEMORIA EN EL BARROCO: LOS ESFUERZOS POR DIAGRAMAR EL SABER UNIVERSAL | 111-124 |
| | | 1 | LA ORGANIZACIÓN DE LAS BIBLIOTECAS | 111-112 |
| | | 2 | LA BIBLIOTECA COMO REPRESENTACIÓN DEL SABER UNIVERSAL: EL PROYECTO DE LA ACADEMIA DE VENECIA | 112-116 |
| | | 3 | LOS EDIFICIOS MNEMOTÉCNICOS DE ATHANASIUS KIRCHER Y MATEO RICCI | 116-124 |
| | H | | LOS EMBLEMAS COMO EXPRESIÓN DE LA BÚSQUEDA DE UN ALFABETO PRIMORDIAL | 124-138 |
| | | 1 | LA APORTACIÓN DEL SINCRETISMO ORIENTAL | 127-128 |
| | | 2 | EL ROL DEL MANIQUEÍSMO EN EL PROCESO DE IDEOLOGIZACIÓN DE LAS IMÁGENES | 128-138 |
| | | i | El proyecto global del maniqueísmo | 128-131 |
| | | ii | Tecnologías de la imagen y de la palabra en el maniqueísmo | 131-138 |
| | I | | EL CONTROL DE LOS ESPACIOS: LA TIPOGRAFÍA | 138-139 |
| | | | | |
| | J | | PROPAGANDA Y DIFUSIÓN DE IMÁGENES EN LOS TERRITORIOS DE LA REFORMA Y DE LA CONTRARREFORMA | 140-145 |
| | | 1 | ESTRATEGIAS DE CREACIÓN Y DIFUSIÓN DE IMÁGENES EMBLEMATICAS PARA LA CONVERSIÓN MASIVA | 140-145 |
| | | i | El programa de colonización de América Latina | 140-143 |
| | | ii | El incidente Lucaris | 143-145 |
| | | | | |
| | K | | CUADRO RESUMEN DE LA DEFINICIÓN HISTÓRICA DE EMBLEMA | 146 |

| | | | | |
|-------------|----------|------------|---|----------------|
| IV | | | LA CULTURA DIGITAL | 147-185 |
| | A | | LA SOCIEDAD POST-INDUSTRIAL | 147-150 |
| | B | | ESBOZO DE UNA DEFINICIÓN DE POST-MODERNIDAD | 150-152 |
| | C | | EL MARCO IDEOLÓGICO DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS: EL NEO-BARROCO | 152-155 |
| | D | | LA RETÓRICA DIGITAL | 155-166 |
| | | 1 | INTRODUCCIÓN | 155-159 |
| | | 2 | LOS TROPOS DE LA MEMORIA DIGITAL | 159-166 |
| | | i | La fragmentación | 159-160 |
| | | ii | La repetición: Las retículas | 160-161 |
| | | iii | El anacoluto, los ritos tautológicos y la pérdida del referente | 162 |
| | | iv | La preterición. La banalización del acontecimiento | 163 |
| | | v | De la alegoría a la ironía | 163-166 |
| | E | | LA RECUPERACIÓN DE LOS PALACIOS DE LA MEMORIA EN EL MARCO DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS | 167-180 |
| | | 1 | ¿SABEMOS COMO FUNCIONA NUESTRA MEMORIA? | 167-168 |
| | | 2 | MODELOS CIENTÍFICOS DE LA MEMORIA DESARROLLADOS EN EL SIGLO XX | 168-176 |
| | | 3 | LA BÚSQUEDA DE UN UR-ALFABETO | 177-180 |
| | F | | LA TRANSFORMACIÓN DE LOS EMBLEMAS EN MARCAS | 180-185 |
| V | | | LAS ESTRATEGIAS DE GESTIÓN GLOBAL DE LAS MARCAS | 185-197 |
| | A | | EVOLUCIÓN DE LOS SIGNOS DISTINTIVOS DE LAS MARCAS | 185-197 |
| | | 1 | PROPUESTA DE DEFINICIÓN DEL TÉRMINO MARCA | 185-186 |
| | | 2 | EL AUGE DE LAS MARCAS DE SERVICIOS | 186-188 |
| | | 3 | EL CATÁLOGO DEL ARTISTA COMO EXPRESIÓN DE LA RETÓRICA POSTMODERNA | 188-194 |
| | | 4 | LA ESPIRITUALIZACIÓN DE LAS MARCAS. UNITED COLOURS OF BENETTON | 195-197 |
| VI | | | LA SISTEMATIZACIÓN DEL SABER EN UN TEATRO UNIVERSAL: GIULIO CAMILLO DELMINIO UN PRECURSOR DEL HIPERTEXTO | 198-290 |
| VII | | | CONCLUSIONES | 291-296 |
| VIII | | | REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS AGRUPADAS TEMÁTICAMENTE | 297-322 |

La placa en su mesa indicaba que era el RRI (Responsable de Recursos Informáticos). Tendría entre diecinueve y veintidós años y noté que me escuchaba con impaciencia. En suma, le dije, si realizo una transferencia electrónica no podría suceder que los datos, bueno la clave, pudiese ser, descifrada por otros... Se hizo un silencio y me sonrió eficientemente. Utilizamos el DES me dijo y aunque desde luego un BFA es posible, no obstante el protocolo SSL es bastante seguro y corre independientemente de la aplicación. Me invadió una extraña fatiga, y me sentí extranjero, incapaz de nombrar las cosas como si convaleciese de alguna enfermedad y mis paseos por la realidad se hubiesen reducido a unos cuantos espacios amables.

(Notas de mi Diario Cibernético).

INTRODUCCIÓN

La génesis de esta tesis doctoral fueron los trabajos de investigación desarrollados bajo la magistral dirección del lamentablemente fallecido Profesor Gómez-Molina, algunos de los cuales fueron publicados por la editorial Cátedra en sucesivos volúmenes consagrados a los procesos y estrategias del dibujo contemporáneo. Durante el periodo del 2001-2004, mis investigaciones estaban centradas en explorar las relaciones entre la oralidad y la textualidad desde la perspectiva de los procesos del dibujo en dos momentos históricos singulares: la invención de la imprenta y el desarrollo de la tecnología digital.

Independientemente de la concepción histórica que se patrocine, el contexto oral ha tenido una presencia muy dilatada en el tiempo, interrumpido, digámoslo así, por la prensa de Gutenberg¹ que inserta la textualidad de un modo radical en la conciencia histórica. Las tecnologías digitales han supuesto el otro gran momento de transformación, y resulta particularmente interesante verificar en qué medida y mediante qué estrategias se utilizan recursos procedentes de la oralidad o de la edición, convenientemente disimulados, para parecer innovadores o transgresores.

Estos dos puntos de ruptura o de discontinuidad son de sumo interés para analizar los procesos de interacción entre el texto y la imagen. Partimos de una premisa que intentaremos demostrar a lo largo de esta tesis, ninguna tecnología es neutral, por el contrario, una misma situación vivida desde la oralidad, la textualidad² o en un entorno digital³ presenta en cada caso, una ideología específica.

¹ Como señala Jürgen Habermas, “*La denominación la Edad Moderna que comienza a finales del siglo XV supone que la civilización europea está obligada a vivir en la modernidad para siempre*” Véase Habermas, J., “El discurso filosófico de la modernidad”, Vol I, Ed. Taurus, Madrid, págs 35 y ss. La validación filosófica de ese concepto de lo moderno es uno de los motores del discurso hegeliano. Walter Benjamin se preguntará cómo la modernidad devenida absolutamente transitoria puede obtener criterios propios. La modernidad se acredita como aquello que en algún momento será clásico, como pasado auténtico de una actualidad futura. Estas tensiones en el plano filosófico tienen una traducción clara en el plano de los repertorios de imágenes.

² Starobinski ha analizado en profundidad la articulación entre los mecanismos de la razón y lo irracional y su traducción en imágenes durante el periodo revolucionario. Señala acertadamente que gran parte del discurso inicial de la razón tiene más que ver con los actos demiúrgicos y la simbología de las culturas orales. Véase, Starobinski, J., “*Los Emblemas de la Razón*”, Taurus Ed., Madrid, 1987, “*La Revolución se despliega en un lenguaje simbólico (...)*

Esta investigación necesariamente ha de comenzar con una nota de disculpa, porque parece un contrasentido abordar las nuevas tecnologías precisamente bajo un soporte documental, cuya linealidad no parece adecuarse al discurso digital. No obstante, también esta disfunción entre soporte y discurso es característico de lo que he denominado la retórica digital y que analizaremos más detenidamente. Uno de los grandes problemas para cualquier creador actual es la coexistencia de discursos de distinta velocidad. Al problema de qué decir, se une el problema de cómo decirlo y dónde. Podríamos hablar de la existencia de una retórica digital, con la salvedad de que la retórica clásica se había configurado como un arte de la memoria y la retórica digital al basarse en la velocidad y la simultaneidad acaba postulando un arte del olvido. La nitidez de las estancias clásicas por las que discurre el retor ha sido sustituida en la era digital por estructuras basadas en procesos de superimposición, a modo de un presente eterno.

Para poder analizar en profundidad la retórica digital resulta necesario abordar la evolución de la retórica desde sus orígenes, ya que partimos de la premisa de que la civilización se desarrolla en un contexto oral. La primera discontinuidad se produce con la aparición de la imprenta y el ambicioso programa de la Contrarreforma. Esta coexistencia de dos discursos nos resulta de especial interés ya que reproduce en gran medida el debate actual entre la textualidad y el mundo digital. A nuestro juicio, los procesos, estrategias y relaciones entre texto e imagen introducidas por el ordenador sólo resultan inteligibles si se entienden como parte de un devenir histórico de la oralidad y de la tipografía. El sedimento de estos dos discursos cristaliza en una cultura digital, que desde luego no surge ex novo y cuyas tensiones evidencian el fuerte componente ideológico de su discurso.

Hemos utilizado el concepto de retórica digital para referirnos a los discursos persuasivos que utilizan una tecnología digital para su difusión. Coincidimos plenamente con el Profesor Vega Riñón en la doble acepción del término retórica “como condición de género literario asociado a la oratoria, *“arte del bien hablar(decir)” y su condición de arte discursiva, especializada en procesos y recursos de convencimiento, persuasión, seducción (...). Convencer, persuadir o disuadir a alguien de algo, seducirlo personalmente o atraparlo en las redes del discurso vienen a ser los objetivos buscados y, de otra parte, los efectos eventuales, pero no automáticos, de nuestras intervenciones discursivas en procesos reales y concretos de argumentación”*.⁴

Adelantando alguna de las conclusiones de esta tesis, argumentaremos que la transformación de los emblemas en marcas constituye uno de los aspectos clave de la posmodernidad debido al rol preponderante asumido por las grandes empresas multinacionales en la gestión de los contenidos visuales.

que ya no aspira a dilucidar el acontecimiento sino a crearlo como un acto demiúrgico”. La dimensión participativa del culto a la Razón evidencia las psicodinámicas propias de la oralidad.

³ Véase Postman, N., *Technology*, Knopf, Nueva York, 1992, pág. 19. (trad. del autor) “Cuando se introducen los ordenadores en el proceso de aprendizaje, el sentido mismo del aprendizaje es modificado. En el mismo sentido se pronuncia Capra al señalar que gran parte de las demandas y exigencias sobre el uso de las nuevas tecnologías provienen del lobby de los fabricantes y distribuidores de productos informáticos.” Véase Capra, F., “*The Web of Life*”, Doubleday Books, Nueva York, 2001. Roszak, T., “Cult of Information”, U.C. Press, Berkeley, 1994, es más contundente, “la información no crea ideas, son las ideas las que crean información”.

⁴ Vega Riñón, L., *Si de argumentar se trata*, Ediciones de Intervención Cultural, Madrid, 2003, págs. 31 y ss.

La progresiva tecnologización del emblema convirtiéndose en un artefacto muy eficiente para la difusión de contenidos (ideológicos o no) marca el inicio del declive del aura ya que el canal y la forma espectacular de presentar el contenido acabará reduciendo o trivializando el referente y la conexión auténtica o legítima con éste.

Esta tesis estudia el fenómeno de la transición de los emblemas en marcas analizando dos singularidades tecnológicas en la historia de la humanidad: (i) la aparición de la imprenta y la edición impresa en la Edad Moderna, y (ii) la irrupción de las nuevas tecnologías digitales a partir de 1980. Estos dos puntos en la historia de la producción de las imágenes y de las relaciones entre el texto y la oralidad podrían compararse a las funciones matemáticas que presentan una discontinuidad por salto. Se trata de una discontinuidad esencial que nos lleva a examinar el periodo inmediatamente anterior y posterior a cada una de dichas discontinuidades.

Del examen de estas discontinuidades que abordamos de un modo extenso en los capítulos centrales de esta tesis, constatamos la existencia de una serie de estrategias en el periodo barroco respecto a la creación y difusión de contenidos (texto e imágenes) que volvemos a encontrar en el periodo de transformación de los contenidos analógicos a digitales, sobre todo a partir de 1990, con la creación de la World Wide Web y la difusión de Internet.

Las estrechas relaciones entre la emblemática y las figuras retóricas es objeto de estudio en esta tesis ya que resulta fundamental a nuestro juicio para entender el proceso de creación de arquitecturas virtuales, cuyo origen se encuentra en los procesos de desdoblamiento y reversibilidad del espacio interior y exterior que será la gran aportación del barroco a la tecnología audiovisual.

La tecnología visual del barroco en su sentido más amplio (creación de artefactos y de contenidos tangibles e intangibles) ha sido asumida por las marcas globales. Para muchos teóricos y artistas de la vanguardia del siglo XX, precisamente lo característico del fin de siglo fue la liquidación progresiva de la servidumbre de las imágenes a fines político-religiosos. A nuestro juicio, cuando Benjamin anuncia el fin del aura en su conocido ensayo titulado *La Obra de Arte en la Era de la Reproducibilidad Técnica*⁵ publicado en 1935, se estaba anticipando también a la pérdida de legitimidad de las instancias políticas, religiosas y sociales a partir de la Segunda Guerra Mundial.

Como ya hemos señalado anteriormente, el propósito de este trabajo es poner de manifiesto como las estrategias del Barroco para implantar una cultura tipográfica en un contexto oral son posteriormente retomadas en la era digital para instaurar una retórica que no solamente pretende difundir una nueva herramienta, sino ante todo un discurso muy concreto, aunque disimulado o simulado en muchas ocasiones, pretextando ser nuevo, democrático, neutral y comunitario.

⁵ Publicado originariamente en alemán: *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* en la revista *Zeitschrift für Sozialforschung* en 1935. Hay una excelente traducción al español. Benjamin, W., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* en Discursos Interrumpidos I, Taurus Ediciones, Madrid, 1973, págs 17 – 59

Este proceso de desideologización de las instancias tradicionalmente consideradas ideológicas⁶ ha redefinido el rol de los grandes grupos multinacionales que inicialmente se presentaban tímidamente como empresas mercantiles que utilizaban la publicidad para diferenciar y vender sus productos o servicios. La ideologización progresiva de las multinacionales se traducirá en su participación activa y selectiva en el mundo del arte, en la política, en movimientos religiosos, alternativos, ecológicos, educativos, sociales, protección de minorías, etc., invocando criterios de calidad, eficacia, innovación tecnológica o participación de los consumidores/usuarios en las decisiones que les afectan. Este posicionamiento y estos criterios no son más que la traducción a sistemas digitales o de mass-media de los procedimientos utilizados por los propagandistas barrocos al adaptar las figuras retóricas a los espacios arquitectónicos, tipográficos y bi-dimensionales en todas sus manifestaciones.

Aunque la ficción de un desarrollo lineal de la historia de las imágenes y de su persuasión resulte conveniente a efectos de una delimitación temporal de determinados acontecimientos, a lo largo de toda nuestra investigación hemos constatado y mostrado la profunda interrelación e imbricación de las estrategias orales, tipográficas y digitales. En nuestro estudio, la dimensión oral de nuestra civilización es restituida a su verdadera magnitud ya que supone más del noventa por ciento de nuestra historia como *homo faber* y constituye el repertorio fundamental de los mitos y símbolos de la especie humana.

Este entrecruzamiento del mundo de la oralidad y de la textualidad y sus transformaciones selectivas en la época de las nuevas tecnologías o la hiperreproductibilidad técnica constituye el modo que hemos adoptado para aproximarnos a las condiciones de producción de imágenes en la posmodernidad.

La invasión por las multinacionales de los territorios que tradicionalmente pertenecían a otras instancias no vinculadas con el mundo mercantil tiene un impacto esencial en el estatuto de las imágenes. Los espacios en las ciudades físicas o virtuales son apropiados o canibalizados y los artefactos vinculados a la marca funcionan en la medida en que absorben más tiempo del usuario o del espectador. El inmenso despliegue visual de las marcas maximizando el número de canales de acceso al receptor (multimedia) y su percepción como descargas puntuales está íntimamente ligado al estatuto jurídico de la propiedad intelectual cuya internacionalización y complejidad progresiva es una prueba más de su operativa barroca. El control de los medios de exhibición y del espectáculo por las marcas es, en efecto, un control ideológico desde una

⁶ Literalmente «Ideología» significa el estudio o la ciencia de las ideas. En su acepción neutral, la ideología es el conjunto de ideas, principios o acciones programáticas que definen una determinada colectividad. Sin embargo, el término ideología e ideólogo también tienen una connotación negativa que se puso de manifiesto por primera vez en los intensos debates celebrados en la Asamblea Nacional durante los primeros años de la Revolución Francesa. El término <idéologie> fue acuñado por Destutt de Tracy en 1796, y fue utilizado en un sentido peyorativo por Napoleón para denostar al sector republicano a los que acusaba de ser ideólogos, en el sentido de utilizar las ideas con una intención persuasiva o manipuladora. Al referirnos a la ideología de la Contrarreforma o a la ideología de determinados grupos político-religiosos del siglo XVI y XVII, utilizamos el término ideología teniendo en cuenta esta doble acepción.

posición de aparente neutralidad sobre qué contenidos visuales llegan finalmente al público.

El arte inevitablemente ha quedado integrado en la estrategia de expansión de las marcas por la misma necesidad de crear imágenes percusivas que tenían los propagandistas barrocos. A partir de 1960, la transvanguardia⁷ será uno de los muchos ejemplos de inserción de los artistas en el mercado y de la progresiva colaboración entre marcas y artistas mediante contratos de patrocinio, coleccionismo de nuevos talentos (Saatchi), becas, fundaciones y encargos de diseño de objetos o eventos (Absolut, Benetton, Coca Cola, etc). El superávit de imágenes y eventos ofrecidos bajo el espejismo de la gratuidad convierte a los ciudadanos en seres pensados por los objetos, apegados a la fruición de la interactividad.⁸

En resumen, si hemos recurrido a la iconografía del pasado ha sido siempre con el propósito de yuxtaponerla a las imágenes digitales con el fin de mostrar como en muchos casos la novedad no es tal, sino una apropiación de planteamientos ya existentes en el barroco cuando se produce el primer gran programa de globalización en Occidente tras el Concilio de Trento que influirá decisivamente sobre la tecnología de las imágenes y sobre los canales de difusión de determinados contenidos. Tradicionalmente el modo más común de presentar la historia de las imágenes, cuya influencia ha persistido hasta la actualidad consiste en mostrar un recorrido lineal de estilos y movimientos desde la Antigüedad Clásica. Las primeras manifestaciones artísticas del hombre producidas en un periodo indeterminado entre el Paleolítico Medio y el Superior y las influencias de las culturas y civilizaciones orientales sobre el imaginario occidental eran abordadas de un modo sumario, a modo de una mera apostilla de la cultura grecolatina que será el referente casi absoluto de Occidente.

Nuestra propuesta consiste en examinar dos momentos de singularidad en la historia de las imágenes considerando que se produce un entrecruzamiento rizomático⁹ de estrategias procedentes de la cultura oral y tipográfica. A título de ejemplo, examinamos brevemente dos casos prácticos, uno denominado el incidente Lucaris protagonizado por los jesuitas, que se produjo a finales del siglo XVI, y otro que hemos denominado el caso Benetton (United Colours of Benetton) examinado en el periodo 1995-2005.

Finalmente, analizamos el impacto real que han tenido las nuevas tecnologías en el arte, ya que ha sido indudablemente en el campo de la economía y las finanzas donde se ha generado una jerga tecnológica que posteriormente ha invadido otros campos, como el de la producción de

⁷ “Se puede reconciliar el arte y la economía sin temor y sin caer en la hipocresía. Querer separar la economía y la cultura es típico de nuestra moralidad italiana de influencia católica. En consecuencia, todo lo que está ligado a la economía es negativo y se hace soterradamente; sin embargo, vemos que se hace de todo, pero no se dice; no existe transparencia. Ocurre exactamente lo contrario en las sociedades protestantes, los mecenas, los encargos, siempre han existido.” (Entrevista a Achille Bonito Oliva. Vanity Fair. Edición italiana nº 30. Agosto 2010).

⁸ En el año 2010 se presentó en la Feria de Arte de Basilea un proyecto titulado “A work of Persol” en el que diecisiete artistas han desarrollado una serie de proyectos bajo el título “Art in process” (Arte en Proceso) bajo el patrocinio de la marca italiana de gafas de sol, Persol.

⁹ Vattimo, G., *El fin de la modernidad*, Gedisa Editorial, Barcelona, 2000, pág 93 “Este proceso de secularización y de afirmación del valor de lo nuevo – un proceso que históricamente no es en modo alguno lineal como aparece cuando se reconstruyen teóricamente sus rasgos esenciales, - el arte ocupa una posición de anticipación o de símbolo representativo”. (el subrayado es mío).

imágenes. La premisa fundamental del desarrollo de estas tecnologías ha sido que la garantía de un intercambio de datos en tiempo real constituye el soporte de un mercado eficiente y global. No obstante, en el campo del arte posiblemente nos encontremos en el grado cero de la interactividad y de la transparencia. No es posible ignorar el escenario en el que se desenvuelve el artista actual. Podemos no desearlo, quizá convendría cambiarlo, pero hoy por hoy las propuestas más radicales en el terreno de la creación no proceden de los artistas como sujetos independientes sino de los esfuerzos de gestión y promoción de la marca por parte de las empresas multinacionales. Desde una perspectiva simplista sería posible afirmar que el mecenazgo renacentista y de la Contrarreforma ha sido sustituido por los contratos de patrocinio. No obstante en quinientos años, la regulación jurídica sobre los contenidos (texto, imágenes o una combinación de ambos) ha variado radicalmente. La exhaustiva legislación y el celo desplegado en todos los procesos de creación, difusión, fragmentación, multiplicación, diseminación y fijación de imágenes por la sociedad post-industrial mediante la creación de estatutos jurídicos exhaustivos ha transformado radicalmente las relaciones tradicionales entre texto e imagen.

II. CRITERIOS METODOLÓGICOS

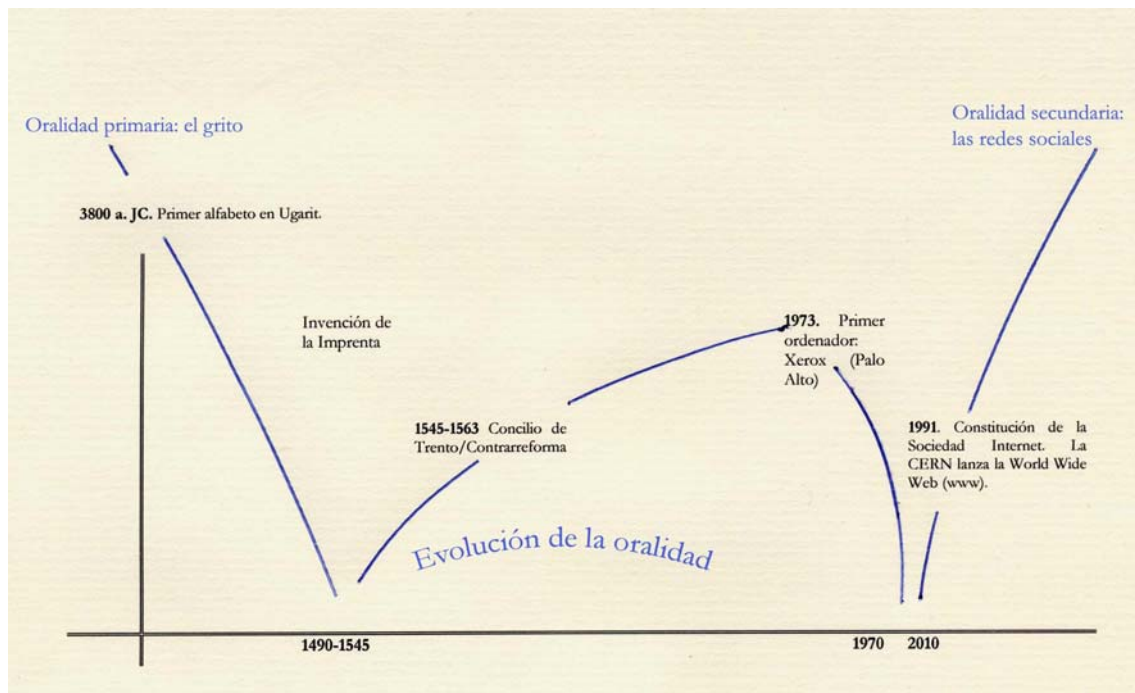
1.- Análisis de fuentes

La metodología seguida ha consistido en examinar los repertorios de emblemas existentes en los territorios de la Reforma y de la Contrarreforma a la luz de los hallazgos y de las investigaciones publicadas en la literatura especializada durante los últimos cincuenta años.

Parte de esta labor ha consistido en recopilar los distintos criterios iconográficos existentes en relación con los emblemas y las empresas derivados en muchos casos de las importantes diferencias culturales e históricas existentes entre el sur y el norte de Europa. Hemos incluido a este efecto una bibliografía exhaustiva en varias lenguas que recoge las aportaciones realizadas por investigadores desde la aparición de los primeros estudios críticos sobre emblemática e iconografía hasta el 2010.

2. Perspectiva temporal

Hemos partido de la premisa que ha quedado suficientemente acreditada en la primera parte de esta tesis de la existencia de un contexto oral (pre-histórico) e histórico en el que se insertan las diversas tecnologías que han influido en los distintos modos de comunicación entre los seres humanos. Hay tres invenciones que han ejercido cambios tan profundos en el conjunto de las relaciones globales entre las distintas culturas: la escritura, la imprenta y el formato digital, que se puede considerar “singularidades históricas” cuyos efectos se despliegan en periodos muy posteriores.



El gráfico inferior muestra los periodos acotados (1490-1545) para la Edad Moderna y (1970-2010) para la Edad Post-moderna. En ambos casos, una tecnología conllevará un cambio radical constatado en las estructuras narrativas y visuales de la humanidad. En términos matemáticos podríamos comparar esta situación a una función (el universo de la oralidad a lo largo del tiempo) que presenta una serie de discontinuidades para determinados valores temporales. El análisis detallado de esta discontinuidad para un determinado periodo permite extraer una serie de parámetros que podrían resultar aplicables a la era digital en la que se produce un cambio de paradigma cuya pretendida novedad en muchos casos es una reformulación de las estrategias que ya habíamos detectado en el tránsito del Renacimiento al Barroco.

3. Análisis iconográfico

Hemos partido de los criterios iconográficos de la escuela de Panofsky aunque parcialmente modificados por las observaciones de Svetlana Alpers y Michael Baxandall para la interpretación de las imágenes producidas en el siglo XV y XVI en los países de la Reforma. Como señalaba Ingrid Bergström, *"el criterio para llevar a cabo una interpretación requiere el examen de un amplio repertorio de material comparativo que consiste en obras de arte, ideas religiosas, literatura y otros aspectos de las relaciones sociales. La cuestión presenta además una mayor complejidad porque un mismo objeto puede ser interpretado de diferentes modos"*.¹⁰

En línea con los estudios formulados por Fritz Saxl, Jean Seznec, Edgar Wind, Rudolf Wittkower o René Guénon, entre otros, hemos analizado las

¹⁰ Bergström, I., *Disguised symbolism in Madonna Pictures and Still Life*: I, The Burlington Magazine nº 631, Volumen XCVII, October 1955, págs 303-308.

imágenes desde una perspectiva dinámica para poder explicar las migraciones y pervivencias de símbolos en culturas muy diversas y con herramientas procedentes de otras disciplinas como la filología, la antropología, la retórica o la historia de las religiones.

En el desarrollo práctico de nuestra tesis centrado sobre el teatro de la memoria de Giulio Camillo y las influencias en los sistemas de organización del saber en la era digital proponemos además el uso de un triple nivel interpretativo (descriptivo-alegórico-anagógico) para la comprensión de las imágenes antes del periodo de la reproductibilidad técnica.

El empleo del método filológico para determinar el origen de determinadas imágenes percusivas que fueron adaptadas de la tradición pagana grecolatina a la iconografía cristiana ha resultado ser particularmente fructífero al extender las conexiones de nuestro imaginario occidental a las culturas de Babilonia y de Medio Oriente. El análisis filológico de muchos términos más allá de la tradicional etimología grecolatina permite constatar las relaciones históricas entre la palabra y la imagen anteriores a la cultura del libro y su pervivencia en el universo simbólico que aflora precisamente en los periodos de conmoción cultural.

4. *Análisis interdisciplinar*

Con el fin de verificar nuestra premisa de la apropiación por las marcas globales de numerosos elementos que habían sido diseñados para la tecnología del emblema, se han sistematizado los procedimientos de vincular el texto a las imágenes en los libros de emblemas y empresas editados en los siglos XV y XVI en Europa. De un modo independiente he examinado la literatura más reciente sobre arquitectura de marcas y he mantenido entrevistas con consultores externos e internos de propiedad intelectual e industrial de diversas empresas en su mayor parte de ámbito internacional. En la medida de lo posible, las respuestas de estas personas han sido cotejadas con la información existente en distintos archivos públicos y case-studies (casos prácticos) publicados por instituciones vinculadas al mundo empresarial o a la publicidad.

El método de *compare/contrast* (comparar y contrastar) los resultados procedentes de dos disciplinas que tradicionalmente se han mantenido independientes proporciona interesantes paralelismos una vez definidos los parámetros que se pretende analizar (publico/mercado objetivo de los emblemas y las marcas/ propaganda barroca/postmoderna, persuasión visual mediante emblemas/signos de la propiedad industrial en la era digital).

I. PERSPECTIVA SINCRÓNICA DE LAS RELACIONES ENTRE TEXTO E IMAGEN

Si examinamos la dimensión temporal de la cultura oral en el cuadro anterior, comprobamos que la textualidad representa un aspecto ínfimo en la historia de la humanidad, apenas quinientos años en un periodo de cincuenta mil años. Desde el grito de caza de las primeras hordas neolíticas hasta la aparición de la imprenta, la humanidad vivió inmersa en un contexto logocéntrico. En un principio efectivamente es el verbo, y lo que diferencia el ser humano de cualquier otra especie es precisamente el fenómeno de la doble articulación,; en palabras de Martinet, estamos ante un **Sistema articulado**, pero con doble **articulación**, correspondiente a los planos —monemático y fonemático—, en el que los enunciados expresivos se articulaban en palabras y éstas en sonidos. La palabra representa el origen del lenguaje.¹¹ Lenguaje es la capacidad que tienen las personas para comunicarse mediante signos articulados, es común y universal porque es consustancial a la naturaleza humana. La lengua es la realización de la facultad del lenguaje en una comunidad social, mediante un sistema de signos pertenecientes a un código, conocido y adoptado por todos los miembros de esa comunidad. El habla es individual, la lengua es abstracta; el habla es concreta, la lengua es única para cada comunidad, mientras que el habla es variada.

Nuestro contexto siempre es oral aunque dicha oralidad sufra modificaciones por el impacto de determinadas tecnologías como la escritura, la imprenta o la tecnología digital. Desde una perspectiva histórica, Jorge Luís Borges afirmó que en el fondo todos los hombres son platónicos o aristotélicos; sin embargo, la gran línea divisoria de la humanidad es la que distingue entre el largísimo periodo prehistórico y el periodo histórico que se caracteriza por la existencia de registros escritos. Para Ernst Cassirer la distinción entre el hombre y el animal estriba simplemente en que el hombre no solo vive en un universo material sino también simbólico.¹² Según el psicólogo francés Théodore Ribot,¹³ la edad de oro del símbolo fue la época prehistórica, desde entonces ha sido arrollado por la presión hostil del pensamiento racional. Argumentaremos en esta tesis que el receptáculo de nuestra memoria colectiva forjada durante un extenso periodo anterior a la aparición de las primeras civilizaciones son los símbolos. Las tecnologías pueden provocar discontinuidades en el marco de los intercambios simbólicos, pero hasta la fecha no ha sido capaz de suplantarlos. Al contrario, la novedad con la que se presentan muchos desarrollos

¹¹ Saussure, F., *Curso de Lingüística General*, Losada, Buenos Aires, 1965. “«El pensamiento es como una nebulosa donde nada está necesariamente delimitado. No hay ideas preestablecidas, y nada es distinto antes de la aparición de la lengua»». Asimismo Martinet, A., *Elementos de la Lingüística General*, Gredos, Madrid, 1965.

¹² Bobbio, N. Mateuzzi, N., Pasquino, G., *Dizionario di Política*, UTET, Torino, 2003. “*L’uomo è un animale simbolico che comunica coi suoi simili attraverso simboli*” (El hombre es un animal simbólico que se comunica con sus semejantes a través de símbolos).

¹³ Citado por Giedion, S., *El presente eterno: Los comienzos del Arte*, Alianza Forma, Madrid, 1995, pág 120.

tecnológicos se convierte en obsolescencia sino consiguen interactuar con el universo simbólico del usuario.

En el cuadro que reseñamos a continuación facilitamos una cronología de las tres culturas para dar cuenta de su interpenetración. No son situaciones históricas aisladas, sino que en cada una de ellas están presentes las anteriores.

| CULTURA ORAL | | | |
|--|--|---|--|
| PREHISTORIA | HISTORIA | | |
| | | CULTURA TIPOGRÁFICA | CULTURA DIGITAL |
| <p>Pleistoceno. Era de las glaciaciones (600.000 – 10.000 a. J.C.)</p> <p>200.000 a. J.C. Aparición del primer homo-sapiens arcaico en África.</p> <p>50.000 a. J.C. Hominidos</p> <p>30.000 – 10.000 a. J.C. Era Magdaleniense (Culminación del Arte Primitivo y desarrollo del simbolismo mágico).</p> <p>Mesolítico 10.000 a.J.C</p> <p>Revolución Neolítica (8.000 – 5.000 a. JC). Transición del nomadismo al sedentarismo.</p> | <p>4.000-3000 a. JC. Aparición de las primeras sociedades hidráulicas, la cuna de las civilizaciones en Egipto, Mesopotamia, India y China.</p> <p>3800 a. JC. Primer alfabeto en Ugarit.</p> <p>3.500 a. JC. Invención de la rueda en Ur. Aparición del torno de alfarero en Babilonia.</p> <p><u>Primeras civilizaciones</u> 3.000/2.500 -1.500 a J..C Antigüedad (Grecia y Roma) (500 a.JC).</p> <p>S.VI-V a. JC. Apogeo de la cultura ateniense. Solón.</p> <p>336-323 a. JC. Imperio de Alejandro Magno.</p> <p><u>Siglo I de nuestra era.</u> Nacimiento de Jesucristo. Augusto es proclamado emperador</p> <p>391. El cristianismo se convierte en religión oficial en el Imperio Romano.</p> <p><u>Siglo V.</u> Invasiones de pueblos germanos. 476. Fin del Imperio R. de Occidente.</p> <p>768-814. Carlomagno. Imperio Carolingio.</p> <p><u>Siglo VIII.</u> Expansión del Islam.</p> <p><u>Siglo X-XV. Baja Edad Media</u> Cruzadas (siglo XII)</p> | <p>1455 Biblia Gutenberg</p> <p>1492 Descub. América</p> <p>XV-XVI - Humanismo.</p> <p>1517. Lutero hace públicas sus 95 tesis. Inicio de la Reforma protestante.</p> <p>1545-1563 Concilio de Trento/Contrarreforma</p> <p>1620. Primeros colonos ingleses llegan a America del Norte.</p> <p>1661-1715. Reinado absolutista de Luís XIV en Francia.</p> <p>1688. Inicio de la monarquía constitución inglesa (Bill of Rights)</p> <p>1776. Decl. de Independencia de EEUU</p> <p>1789 Rev Francesa.</p> <p>1804. El General Napoleón es coronado emperador.</p> <p>1811-1824 Movimiento independentista en Latinoamérica liderado por Simón Bolívar</p> <p>1914-1918. I Guerra Mundial.</p> <p>1917-1922. Revolución Rusa. Constructivismo.</p> <p>1933. Triunfo del nacionalsocialismo en Alemania.</p> <p>1939-1945 Segunda Guerra Mundial</p> <p>1966-76 Revolución Cultural China</p> | <p>1973. Primer ordenador: Xerox (Palo Alto)</p> <p>1974. El primer micro procesador 6800. Se utiliza el término Internet por primera vez por Cerf y Kahn.</p> <p>1975. Bill Gates y Paul Allen fundan Microsoft.</p> <p>1981. Primer PC comercializado por IBM.</p> <p>1983. Motorola lanza el primer teléfono móvil.</p> <p>1991. Constitución de la Sociedad Internet. La CERN lanza la World Wide Web (www).</p> <p>1995. Philips, Sony, Toshiba y Warner desarrollan la tecnología DVD.</p> <p>1994-2002 Aparición de los primeros motores de búsqueda (Lycos, Netscape, Google, Yahoo).</p> <p>1991-2000. Difusión del comercio electrónico.</p> <p>2006. Proliferación de las redes sociales. Facebook inicia su campaña de difusión global.</p> <p>2008-2010. Apagón analógico en la mayor parte de los países industrializados.</p> |
| | | Edad Moderna Edad Contemp. | Edad Postmoderna |

Cuadro-1: Perspectiva diacrónica de las tres culturas

Entre el sistema (la lengua) que contiene lo puramente funcional, las unidades y las leyes de combinación y selección de elementos lingüísticos, y el habla, que es su realización concreta, se sitúa la norma, constituida por una serie de correcciones ya actualizaciones del sistema impuestas por la tradición histórica y sociocultural.

Las culturas orales son homeostáticas, esto es, interaccionan constantemente con las situaciones reales en las que cada palabra se vive como una experiencia. Aun cuando existan textos escritos,¹⁴ se utilizan tan solo con motivo de celebraciones religiosas o solemnes. Las comunidades escuchan los relatos de los rapsodas y aedos, y éstos adaptan su repertorio en función del público, conforme avanza el discurso, el vate ajusta su narración a las expectativas de los oyentes. El tropo por excelencia es el epíteto ritual. En una época deficitaria en imágenes, cuando el narrador describe la aurora de rosáceos dedos, esa visión permanece flotando ante los ojos del público y los oyentes podrán evocar mediante el epíteto la realidad transmitida por el rapsoda.

La lengua no es, como muchos creen, un conjunto de nombres, una lista más o menos larga o un diccionario de términos que corresponden a diferentes objetos. El pensamiento no es sino una masa amorfa, un *continuum* que los diferentes sistemas lingüísticos —idiomas— ordenan, clasifican y estructuran de acuerdo con unas leyes internas propias. Por eso se puede decir que cada lengua interpreta de diferentes maneras la realidad, aunque también esa realidad, a su vez, determina y condiciona el lenguaje. Importa retener este concepto, sintéticamente formulado por Wittgenstein, el lenguaje es el límite de mi mundo.¹⁵ La dimensión participativa y configuradora de las palabras confiere a los hablantes de una comunidad un estar en el mundo peculiar, local, basado en un intercambio constante de signos no solamente verbales que permiten a cada miembro calibrar su situación respecto a los demás. Resulta esclarecedora a este respecto la anécdota de San Ambrosio¹⁶ que fue censurado por leer sin mover los labios y fuera del refectorio, esto es, aislándose de la comunidad

La escritura, por el contrario, supone un distanciamiento de la realidad. En los comienzos aparece claramente vinculado a la magia y al poder. Para

¹⁴ Determinados textos como los Vedas aunque son colecciones antiguas que datan del 1.500 a. J.C. al 500 a. J.C. no fueron fijados por escrito hasta muchos cientos de años más tarde. El valor del texto sagrado es la recitación, la posibilidad de sumergir al auditorio en un tiempo primordial mediante la invocación de la palabra. Piénsese que el término texto proviene de tejido. Severo Sarduy, *Obras Completas*, Vol II, Editorial Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, relata como los brahmines en Varanasi dedican el día a escribir textos sánscritos sobre su piel con ceniza y ungüento. Al atardecer se sumergen en las aguas, y las palabras flotan levemente en el agua hasta desaparecer. Para las grandes familias de brahmines sólo los muy necios recurren al texto escrito para recitar sus plegarias. Thomas Bodley uno de los primeros directores de la biblioteca oxoniense dejó escrito que cada libro es tu epitafio. Los ejemplos de la desconfianza de la textualidad pueden multiplicarse. La estructura interna del Corán como ha señalado acertadamente Sells, M. *"Approaching the Qur'an"*, White Cloud Press, Oregón, 1999, es eminentemente oral. Las suras coránicas tienen su origen en los recitales de odas celebrados por las tribus anualmente con ocasión de la venta del ganado en la Meca. Los ritmos, las asonancias, las evocaciones sólo pueden percibirse cuando el texto es recitado, reactualizado en cada momento por la comunidad de creyentes.

¹⁵ Wittgenstein, *Tractatus-Philosophicus*, Alianza Editorial, Madrid, 1987.

¹⁶ Dahl, S., *Historia del Libro*, Alianza Editorial Madrid, 1983, pag. 35.

Saussure¹⁷, la escritura es un complemento del habla oral, no transformadora de la articulación. Una de las paradojas más sorprendentes inherentes a la escritura es su estrecha asociación con la muerte. Ésta es insinuada en la acusación platónica de que la escritura es inhumana, semejante a un objeto, y destructora de la memoria. También es evidente en un sinnúmero de referencias a la escritura (o a la imprenta) que pueden hallarse en los diccionarios impresos de citas, en la Biblia (2 Corintios 3:6), "*La letra mata, mas el espíritu vivifica*", y la mención que Horacio hace de sus tres libros de *Odas* como un "monumento" (*Odas*, iii. 301), presagiando su propia muerte, hasta, y más allá, de lo dicho por Henry Vaughan a Sir Thomas Bodley en el sentido de que, en la Biblioteca de Bodleyana de Oxford, "*cada libro es tu epitafio*". En *Pippa Passes*, Robert Browning llama la atención a la práctica, difundida aún hoy en día, de introducir flores frescas para que se marchiten entre las páginas de los libros impresos: "*faded yellow blossoms/twixt page and page*" ["entre página y página/ flores amarillas marchitas"]. La flor muerta, en otro tiempo viva, es el equivalente psíquico del texto verbal. La paradoja radica en el hecho de que la mortalidad del texto, su separación del mundo vital humano vivo, su rígida estabilidad visual, aseguran su perdurabilidad y su potencial para ser resucitado dentro de ilimitados contextos vivos por un número virtualmente infinito de lectores vivos.¹⁸

II. LA RETÓRICA EN EL PERIODO DE LA ORALIDAD

A) MEMORIA Y RETÓRICA EN LA ÉPOCA CLÁSICA

La "memoria" constituye una de las cinco partes de la teoría retórica -recuérdese que éstas eran la llamada *inventio* o hallazgo de los argumentos; *dispositio* u ordenamiento de los mismos; *elocutio* o expresión; *memoria* o memorización; *pronuntiatio* o declamación y presentación. Debemos a Cicerón el relato de los orígenes del "arte de la memoria" a través de la anécdota del poeta Simónides de Ceos, así como la identificación de los principios mnemotécnicos de esta parte de la retórica, que encontraría un amplio eco en otras fuentes de la teoría oratoria clásica, la anónima *Retorica ad Herennium*, la *Retórica a Herenio* (86-82 a.C.) y las *Instituciones Oratorias* (S. I d.C.) de

¹⁷ Saussure, op.cit, pág 35. El pensamiento de Saussure conecta con la visión socrática de la escritura plasmada en el Fedro. *Fedro* (274-277) y la *Séptima Carta*. La escritura, según Platón hace decir a Sócrates en el *Fedro*, es inhumana al pretender establecer fuera del pensamiento lo que en realidad sólo puede existir dentro de él. Es un objeto, un producto manufacturado. Argumento parecido al manejado por los detractores de los ordenadores. En segundo lugar, afirma el Sócrates de Platón, la escritura destruye la memoria. La escritura debilita el pensamiento. En cuarto lugar, y de acuerdo con la mentalidad agonística de las culturas orales, el Sócrates de Platón también imputa a la escritura el hecho de que la palabra escrita no puede defenderse como es capaz de hacer la palabra hablada natural: el habla y el pensamiento reales siempre existen esencialmente en un contexto de ida y vuelta entre personas. La escritura es pasiva; fuera de dicho contexto, en un mundo irreal y artificial, igual que las computadoras. En realidad, como Havelock demuestra de manera excelente (1963), la epistemología entera de Platón fue inadvertidamente un rechazo programado del antiguo mundo vital oral, variable, cálido y de interacción personal propio de una cultura oral (representada por los poetas, a quienes no admitía en su República). El término *idea*, forma, tiene principios visuales, viene de la misma raíz que el latín *video*, ver, y de ahí, sus derivados en inglés tales como *vision* [visión], *visible* [visible] o *videotape*.

¹⁸ Ong, W., *Oralidad y Escritura, Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, págs 81-84.

Marco Fabio Quintiliano. Más allá de subrayar el aporte específico de cada uno de estos tratados latinos, e incluso griegos como la *Retórica* de Aristóteles, interesa comentar en el marco de esta breve presentación, los puntos principales que formarían parte de la teoría de la memoria que heredaría la cultura medieval.

En primer lugar, este "arte de la memoria", como ya señalamos, pertenecía a la teoría retórica. El elaborado sistema preceptivo del "*ars oratoria*" cuya finalidad era la persuasión de los oyentes, se desenvuelve en un contexto histórico-cultural predominantemente oral. Su inicial diferenciación entre memoria *natural* y *artificial* corresponde a un primer aspecto que explica la preocupación por esta teoría mnemotécnica. Siendo la memoria *natural* aquella que se distingue por ser predisposición individual dada por el nacimiento; la memoria *artificial*, como su nombre lo indica, correspondía a aquella que podía adquirirse y mejorarse como resultado del adiestramiento o la ejercitación de ciertas técnicas.

El autor del texto *Retórica* a Herenio distingue claramente entre la memoria de cosas y la memoria de palabras. Esta memoria de cosas o de eventos requiere la disposición de una serie de imágenes interrelacionadas lo suficientemente impactantes para que al recorrerlas mentalmente, podamos recordar los principales detalles de un determinado suceso. Al igual que los expertos de las agencias de publicidad actuales, este maestro de retórica constata que las cosas excepcionales, ruines, deshonorosas, insólitas, grandes, increíbles o ridículas son los mejores agujones para garantizar su retención durante largo tiempo en nuestra mente. Por lo tanto, la tarea del estudiante de retórica era crear lugares mentales bien organizados arquitectónicamente y poblarlos de imágenes que no sean corrientes o comunes sino activas (*imagines agentes*), en el sentido de inusuales, extraordinarias y percusivas.

En términos generales, su sistematización obedecía a ciertos principios ya latentes en la historia de Simónides de Ceos¹⁹, que podríamos sintetizar de la siguiente manera: Este proceso consistía en "**imprimir**" en la mente una serie de imágenes por las que el discurso se ha de recordar, colocándolas ordenadamente dentro de la imaginación en los lugares de un "edificio" escogido. Lo que, en otros términos, implicaba la instalación de un sistema de imágenes o símbolos mnemotécnicos en el interior de una estructura de tipo arquitectónica. Tal como advirtiera Quintiliano en sus *Instituciones Oratorias*: «*Para aprender de memoria algunos buscan lugares muy espaciosos, adornados de mucha variedad (...).*»

La singularidad de este sistema, que Quintiliano propone a partir de la tradición ciceroniana, podríamos enunciarlo en los siguientes términos. La memoria no sólo

¹⁹ Gómez de Liaño, I., *El idioma de la imaginación*, Taurus Ediciones, Madrid, 1995, pág 124: "Simónides fue tenido, hemos dicho, por un gran innovador de prestigio y de ascendente panhelénico, internacional, pero también es cierto que nadie posee una conciencia más clara del pasado que el que innova (...). Su nombre va asociado a la Memoria como ninguno de los vates antiguos (...) pero la Memoria de Simónides es también la de un hombre moderno que reorganizó la ortografía y el alfabeto". Además, según Plutarco, Simónides al igual que Horacio con su celebre adagio *ut pictura poesis*, fue el primero en señalar que la pintura es poesía silenciosa.

depende de una "concepción arquitectónica" que en la tradición clásica correspondía a un edificio mental espacioso y variado, sino también depende del "ordenamiento o disposición" de ciertas impresiones visuales que a manera de símbolos mnemotécnicos permitiesen "grabar" en sus respectivos lugares (*/oci*) aquellos elementos que se deseaban recordar (ver lámina). Por lo tanto, la disposición interna de aquellos signos mediante su respectiva impresión visual (ancla/nave o arma/guerra), enfatiza fuertemente el sentido de la vista en los desplazamientos mentales del orador. En otros términos, "recordar" es "mirar" en estos lugares e identificar sus imágenes almacenadas, con una visión que al punto pone en los labios del orador los pensamientos y el discurso.



Ilustración tomada del tratado de Romberch "Congestorum artificiosae memoriae (Venecia 1533) indicando la medida humana que debe adoptar la construcción del locus mental.



Proyección digital de un almacenamiento virtual de la memoria. Debido al código binario, las imágenes y los textos entran en relaciones de ilegibilidad basadas en sintaxis de yuxtaposición, redundancia y reversibilidad.

La complejidad semiótica de este sistema transforma esta suerte de "mirada u observación" en un acto de lectura de signos inscritos originalmente en la mente. Según la *Retórica a Herenio*: «(...) los lugares son muy semejantes a tablillas de cera o de papel, las imágenes son como letras, la colocación y disposición de las imágenes como el guión y la dicción es como la lectura». Por lo tanto, el arte de la memoria adquiere la dimensión de un alfabeto interno, en donde la conciencia del orador y la "mirada" se transforman en un principio de lectura de estos signos ordenados e inscritos en sus respectivos lugares. Esta característica nos permite abordar la concepción de la memoria en el mundo clásico como un complejo proceso cognoscitivo que, en primera instancia, destaca por la combinación de tres principios: **la utilización de lugares mnemotécnicos, del orden y disposición de ciertas imágenes.**

Por otro lado, el efecto persuasivo que alcanza la imagen en esta teoría semiótica también es un rasgo muy significativo. Cicerón²⁰ a propósito de ésta

²⁰ Marco Tulio Cicerón, *Retórica a C. Herennio*, Obras Completas, (Traducción de M. Menéndez Pelayo), Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1913, págs 460 y ss.

prescribe en sus tratados retóricos las condiciones que debía poseer, con el objeto de facilitar una adecuada memorización: "debe hacerse uso de imágenes que sean **activas, y de viveza**, distinguidas, que puedan **ocurrir pronto y herir el alma**". En su tratado "Sobre el Orador", agregaría una nota mayor de interés a nuestra temprana proposición interpretativa: «Pero es la memoria de cosas, lo específicamente propio del orador -ésta la podemos imprimir en nuestra mente mediante la hábil colocación de sendas máscaras (*singulis personis*) que representan las cosas, de manera que podamos captar estas ideas por medio de imágenes y su orden por medio de lugares.»¹¹

A modo de síntesis, si bien desde Cicerón hasta Quintiliano pueden reconocerse mínimas variaciones en relación a la teoría retórica antigua, la concepción topográfica del llamado "arte de la memoria", nos plantea una noción del espacio como una categoría de orden mental. Capaz de asumir una conformación arquitectónica (casa), en donde ubicaríamos en una disposición lógica diversas imágenes con sus respectivas características simbólicas. Este complejo sistema representacional posee además valoraciones éticas, que tendrán profundas implicancias en el sistema de creencias teológico-cristianas de la época medieval.

De hecho, el edificio de la retórica y de la mnemotécnica clásica descansa prácticamente en un único texto del que no conocemos ni siquiera el autor, el prontuario o librito preparado por un maestro de retórica redactado para sus alumnos hacia el 86-82 a. J.C. En los dos milenios siguientes se redactarán infinidad de comentarios, glosas y tratados a este pequeño manual, que en la mayor parte de los casos no añadan nada nuevo, pero son de gran interés no tanto desde el punto de vista técnico sino porque nos permiten constatar el proceso de ideologización de la retórica clásica con fines religiosos o políticos.

En la tradición grecolatina, la retórica era un arte en el sentido estricto del término griego, *τέχνη* (**techné**), la práctica de una industria u oficio conforme a una reglas y que también mantiene el término latino *ars*, que podía aplicarse tanto a actividades manuales como intelectuales. En el contexto fundamentalmente oral del periodo clásico, cultivar la memoria natural y artificial era un modo de encontrar un empleo como maestro, secretario, retor, intendente, abogado, notario o actor y para desarrollar numerosas actividades que requerían una organización más o menos compleja habida cuenta de las condiciones precarias de conservación del material impreso. La persuasión del discurso era la propia de cualquier cultura oral en la que el matiz agonista está siempre presente, no importa tanto lo que sabemos sino cómo somos capaces de exponerlo para convencer a un auditorio. Con gran inteligencia, el autor del texto anónimo *Ad Herennium* recomienda a los alumnos que sean ellos los que busquen las imágenes que mejor se adecuen a su proceso de memorización. El motivo de esta advertencia es doble, en primer lugar porque cada individuo tiene una particular relación con el medio y en la creación de su imaginario pero también porque la persuasión (*pronuntiatio*) del discurso no se basa únicamente en recordar de modo ordenado la estructura del argumento, sino

en revestirlo de imágenes que, por su novedad, produzcan un efecto emocional en el oyente. Como examinaremos en el apartado siguiente, la recepción de la retórica clásica por el cristianismo modificará en gran medida esta técnica para adaptarla a un programa propio que se irá perfeccionando en medio de disputas doctrinales, concilios, cismas y alianzas políticas.

B. MEMORIA Y RETÓRICA EN LA ALTA EDAD MEDIA

Las primeras imágenes cristianas aparecieron hacia el año 200 de nuestra era. Si observamos las pinturas y relieves de las catacumbas, podemos apreciar que son imágenes esquemáticas, indiferentes, con detalles toscos que funcionan más bien como signos que solo resultan comprensibles en función de quien las mira.

Esta influencia de la clandestinidad en la formación del arte sacro también la encontramos en el desarrollo de la arquitectura islámica. Una de las imágenes más recurrentes en los más de 3.500 años del complejo fenómeno iranio es la cueva o gruta como espacio de protección, iluminación y transformación. Si la montaña en su verticalidad es el pilar, eje o *alef* que permite la conexión espiritual entre el cielo y la tierra, la gruta para los indo-iranios representa el huevo cósmico, el espacio arquetípico embrionario, circular y femenino donde profetas como Mani o Mahoma recibieron su revelación. Tras el asesinato del yerno de Mahoma, 'Alī, el chiísmo considerada una rama heterodoxa, cuando no herética del Islam, vivirá en la clandestinidad. Las cuevas eran un lugar adecuado para mantener reuniones y contactar con pequeños grupos de fieles organizados, como en el caso de los ismaelitas, en conventículos que no se conocían entre sí. Las escarpadas montañas de Irán ofrecían muchos lugares seguros, de acceso difícil, aparentemente deshabitados y cuya entrada estaba cubierta de estalactitas. Esa visión de la clandestinidad se traducirá en una forma decorativa conocida como ***los almocárabes*** (moqarnas), una de las grandes aportaciones de los persas a la decoración de espacios religiosos que se propagó por todos los territorios del Islam. Esta estructura reticular compuesta por un intrincado enjambre de estalactitas entrelazadas entre sí dispuesta en estratos y decorada con motivos geométricos y de ataurique en ocasiones se labraba directamente sobre la piedra, pero generalmente se construía mediante paneles de escayola cuyo ensamblaje revela el conocimiento exhaustivo de volumetría y organización espacial que tenían los maestros de obras iraníes. La razón de su inmenso éxito reside en las inmensas posibilidades que brinda de dinamizar espacios estáticos tales como hornacinas, puntos de encuentro entre dos arcos o pórticos.²¹

²¹ Respecto al uso de determinadas imágenes arquetípicas tanto por la arquitectura cristiana como por la islámica, hemos tenido en cuenta los trabajos de: Ardalan, N., Bakhtiar, L., *The Sense of Unity; The Sufi Tradition in Persian Architecture*. With a Forward by Seyyed Hossein Nasr. ABC International Group, Chicago, 1973. Kasraian, N., Afshar Naderi, K., *Iranian Architecture*, Agah Publishing House, Teherán, 2003. Mazaheri, A., *Los tesoros de Persia: Medos y Persas, los tesoros de los magos, el renacimiento iranio*, Trad. del francés por J. J. Castello. Ed. Destino, Barcelona, 1970. Pope, A. U., *Persian Architecture*, Oxford University Press, Londres, 1971.

El crítico de arte André Grabar se preguntaba por qué las dos religiones tradicionalmente anicónicas, el judaísmo y el cristianismo que coexistían de un modo más o menos pacífico dentro de los límites del Imperio Romano decidieron dotarse más o menos hacia la misma época de un arte religioso iconográfico. Para explicar esta situación alude al “*periodo de fermentación iconográfica del siglo III*”.²² Coincido con Grabar en la importancia que tuvo la expansión maniqueísta por toda Europa al ofrecer una concepción de las imágenes como instrumentos de propaganda²³ audiovisual que será recibida con los brazos abiertos por el cristianismo a partir de mediados del siglo IV. Además el profeta Mani o Manes (dependiendo de la transcripción), había tenido la audacia de representar todo tipo de realidades sobrenaturales tales como el juicio final, el enfrentamiento entre Dios y el demiurgo, escenas de castigos y recompensas y había llegado a representarse a sí mismo en la escena de la *bema* (el trono), que simboliza su pasión y ascensión. Esta veneración a la imagen de Mani que podemos deducir tanto por los fragmentos de códices maniqueos que se han conservado como por el testimonio indirecto de sus detractores, resulta fundamental para entender el proceso de sincretismo de la memoria clásica con elementos procedentes de Asia Menor y Oriente Medio. La aportación específica del sincretismo oriental maniqueo a los sistemas de difusión y propagación de imágenes en la Europa de la Edad Media está desarrollada de modo más extenso en el **Apartado V.G.2.**

Como señala Danielou²⁴, refiriéndose a la profunda influencia del sustrato indo-iranio en la cosmovisión occidental “*La gran religión sivaíta-dionisiaca que había dominado el mundo indo-mediterráneo es el sustrato efectivo de nuestros ritos y creencias*”. La recepción de la cultura grecolatina por la Escolástica muestra como en el marco de una cultura oral, la retórica concebida como una eficaz tecnología, sufre una serie de cambios o ajustes, imperceptibles al principio, pero progresivamente más audaces para desarrollar un programa muy específico: el ideario cristiano.

El artífice de la adaptación de los edificios de la memoria paganos a la ciudad de Dios cristiana fue sin duda San Agustín (354-430). Estudiante de

²² Grabar, A., *Las vías de creación en la iconografía cristiana*, Alianza Forma, Madrid, 1994, pág 35 y ss.

²³ El origen etimológico de este término, del vocablo latino <propagare>, significa diseminar, hacer que algo se extienda. La asociación del término propagare a la difusión sistemática de ideas con una intención proselitizante tiene su origen en la creación por el papa Gregorio XV de la *Congregatio de Propaganda Fide* (La Congregación para la Propagación de la Fe) en 1622. Los cardenales y los miembros del clero adscritos a esta Congregación serán los primeros en la Edad Moderna en abordar la tecnología de la imagen y del texto impreso de un modo sistemático con la finalidad de contribuir a la expansión del dogma católico conforme a las directrices del Concilio de Trento. En su acepción neutral, la propaganda es una acción encaminada a la difusión pública de ideas, opiniones, intereses y actitudes. A partir de 1780 comenzó a utilizarse en un sentido negativo por los protestantes en Alemania para referirse a los católicos. En el siglo XIX y particularmente durante el periodo nazi con el nombramiento de Goebbels como Ministro de Propaganda, este término se utilizará negativamente para referirse a una acción sistemática por un individuo o grupo de personas para controlar o influir en las actitudes de una colectividad. He utilizado el término propaganda referido indistintamente a la producción artística o de otro tipo de mensajes en su acepción negativa, como técnica de persuasión en la que el modo de presentar el mensaje prevalece sobre su contenido.

²⁴ Danielou, A., *Yoga, méthode de réintégration*, L’Arche, París, 1973, págs 15 y ss. El pensamiento religioso de Danielou que se inserta en la corriente de la sabiduría peremne, concibe una unidad esencial entre todas las religiones y símbolos que en su origen proceden de los grandes movimientos religiosos que tuvieron lugar en la proto-historia en la India, Oriente Medio y el Mediterráneo. Todas las religiones, ritos y símbolos ulteriores derivan y solo pueden ser explicados en función de una simplificación de esa relación primigenia entre el hombre y la divinidad.

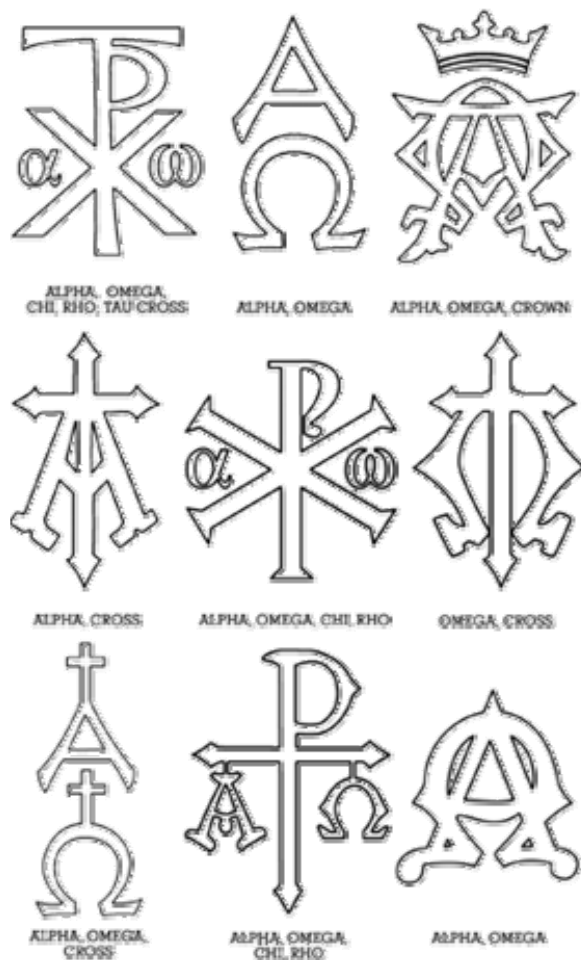
retórica en Cartago y posteriormente profesor de retórica en la corte imperial de Milán, auditor maniqueo, gran conocedor del neoplatonismo en la síntesis de Plotino, su conversión al cristianismo será de gran utilidad para la expansión de esta nueva religión al desplegar proteica personalidad en la redacción de verdaderos monumentos doctrinales tales como *Contra Manicheos*, *Confesiones* o *Civitas Dei*. Esta obra escrita en el año 412, dos años después del saqueo de los visigodos de Alarico de Roma es el puente entre la dos retóricas, la grecolatina y la cristiana. En palabras de Philippe Sollers: “*Le bastó dos años para redactar los veintidós libros de la Ciudad de Dios escritos en un latín que ya prácticamente era capaz de igualar, con tal intensidad y dominio de los recursos retóricos, un latín electrificante que incluso hoy día, en traducción, ante nuestros ojos se convierte en la prosa francesa más moderna que podamos concebir. Una lengua transformada y nueva que reafirma la nueva religión. (...) En suma los dioses romanos, una versión bastarda de los dioses griegos no habían sido capaces de proteger a la ciudad saqueada (Roma). Las ciudades de los hombres, pueden ser en sus momentos de gloria poderosas e invencibles pero están minadas por la decadencia. Por mucho que se celebren todos los ritos y cultos que se quiera, ninguna podrá resistir y todas desaparecerán al igual que el cielo y la tierra. Solamente una Ciudad se impondrá a la visión del espíritu, la ciudad de Dios, la Jerusalén celeste*”.²⁵ La destrucción física de los imponentes edificios de la arquitectura imperial romana sobre la que los retores habían modelado los lugares de la memoria artificial tendrá una repercusión directa en la recepción de la mnemotecnia clásica por la Patrística, concebida como un instrumento para un plan urgente de redención. “*A la memoria le has concedido el honor de residir en ella, pero en qué cuarto de la memoria residas, es lo que yo considero. Pues pensando en ti he ido más allá de aquellas partes de la memoria que las bestias han traspasado pero no Te encontré allí, entre las imágenes de las cosas corporales (...) y entré en el propio asiento de mi mente [...] y tampoco allí estabas [...] ¿Y por qué ando buscando el lugar en que moras, como si allí hubiese lugares?* Este fragmento extraído de las *Confesiones*²⁶, muestra hasta qué punto la memoria tanto en el cristianismo como en la síntesis islámica de las corrientes neoplatónicas se concibe desde una perspectiva mucho más ambiciosa y acabará poblándose de imágenes que requerirán una gran precisión en su creación y disposición ya que serán el instrumento que permitirá al creyente potenciar su intelecto angélico, en suma, la memoria de Dios.

No obstante, en el 313 había tenido lugar otro hecho fundamental para el afianzamiento del cristianismo frente a otras doctrinas y religiones, la victoria de Constantino I en el Puente Milvio sobre su rival Majencio. Constantino en uno de los momentos más críticos de su reinado tuvo un extraño sueño. La víspera de la batalla recibió una revelación mostrándole que podría vencer a su enemigo (*per hoc signo vincit*) si colocaba el anagrama de Cristo, las letras griegas χ (chi) y ρ (ro) en el estandarte imperial y en los lábaros de sus tropas. Su victoria conllevó la publicación del Edicto de Milán estableciendo la libertad religiosa en el Imperio y por tanto, el fin de las persecuciones contra los cristianos. Sin embargo, hay también otra victoria mucho más reseñable, la

²⁵ Sollers, P., *Éloge de l'infini*, Gallimard, 2001.

²⁶ San Agustín, *Confesiones*, traducción y notas, Ángel Custodio Vega ; texto revisado, Licinio González, Biblioteca del Buen Consejo, Publicaciones Escorialenses, El Escorial, 1987, Cap. X.

creación de la primera marca espiritual en Europa. Constantino era un emperador pagano, y al adoptar ese símbolo como divisa de sus ejércitos no lo hizo con una intención doctrinal o didáctica sino numínica, de protección y de tácita aceptación de un símbolo ingenuo frente al poderoso repertorio de formas iconográficas para representar el poder supremo, en muchos casos divinizado, de los emperadores romanos. Paralelamente, conforme el cristianismo despliega una actividad de proselitismo intenso en todos los territorios del imperio Romano, los padres de la Iglesia son conscientes de que el arte ramplón basado en símbolos toscamente ejecutados para los iniciados no iba a ser suficiente para la persuasión retórica del cristianismo.



Como hemos examinado en los párrafos anteriores, la formación en la retórica clásica de muchos representantes de la patrística como San Jerónimo, San Agustín o San Ambrosio generó un corpus de literatura teológica que convencía por la elegancia del lenguaje y la claridad expositiva. Sin embargo, el repertorio iconográfico cristiano era desolador y por ello, a partir del año 400, resulta perfectamente acreditado como las técnicas iconográficas y el vocabulario triunfal del Bajo Imperio Romano será objeto de un trasvase masivo porque debido al vértigo de los acontecimientos (la presión de las tribus bárbaras) no había tiempo para una cuidada reelaboración de las imágenes y símbolos imperiales. En los siglos posteriores, con mayor o menor fortuna, dependiendo de las zonas y de las relaciones entre la Iglesia de Roma y la de Bizancio

asistiremos a un proceso de gestión de ese imaginario heredado que servirá de base no solo para las artes visuales sino también para los gestos, ritos, liturgias y plegarias de la Iglesia.

Aun cuando su labor educativa fue inconmensurable, en Alcuino las reglas de la memoria se han desvanecido. Sin embargo su lectura de *Sobre la Invención*, le permitió referirse a ésta integrada al sistema de virtudes de la Prudencia. Quizás este desconocimiento mayor de los tratados retóricos, se explique por la falta de circulación de manuscritos o su simple mutilación. Sin embargo, **la pregunta de fondo** que deberíamos plantear en relación a la concepción de la memoria, es qué se deseaba recordar y cómo recordar: «Seguramente eran las cosas que formaban parte de la salvación o la

condenación, los artículos de la fe, los caminos que por las virtudes llevan al cielo y por los vicios al infierno. Estas eran las cosas que esculpió en lugares de sus iglesias y catedrales, que pintó en sus ventanales y frescos. Y éstas eran las cosas que quería sobre todo recordar, valiéndose del arte para fijar en la memoria el complejo material de pensamiento didáctico medieval.»²⁷

Para el literato de la época medieval, las reglas del autor de la *Retórica a Herennio* eran también las reglas de Cicerón, aun cuando no lograsen entender la *ratio* de cada uno de sus principios. Sin embargo, el desplazamiento de esta memoria grecolatina hacia la cultura cristiana, tiene algunos autores y puntos de relevancia que podríamos poner en contacto con la preceptiva mnemotécnica anterior:

1. Las "similitudes corporales" por medio de las cuales se impide que las intenciones simples y espirituales se escapen del alma. Así el conocimiento humano es más fuerte en relación con lo sensible y, por consiguiente, el alma recuerda mejor "las cosas sutiles y espirituales" con formas corporales.

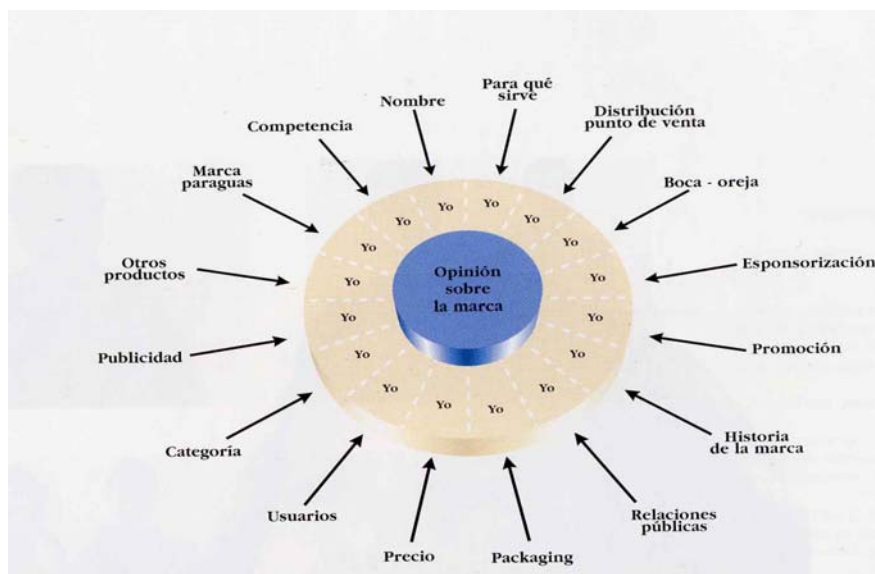
2. La memoria es razón. Tal principio se desprende del modo en que los tratadistas clásicos se referían al orden calculado de cosas que se desean recordar, de modo que gracias a esta disposición (lugar), el recordar un punto facilita el paso al siguiente elemento.

3. La memoria está ligada a la atención y a la intención. Sucede, señala Tomás de Aquino, adherirse con vivo interés a las cosas que se desean recordar, es decir, es necesario que se demore solícitamente y podemos constatar que el sistema de la memoria artificial progresivamente desplazará la retórica al campo de la ética. Así los tratados de Alberto Magno y, especialmente, Tomás de Aquino, retoman la concepción de Cicerón, para tratar la memoria en una interpretación "ética" o prudencial. Sin embargo, tal concepción ya estaba presente en la tratadística preescolática del *ars dictaminis*. Su autor más notable es Buoncompagno da Segna, creador de la *Rhetorica Novissima* (Bolonia 1235),²⁸ en donde se plantea la conexión de la memoria con el locus del Infierno y el Paraíso. Para esto Buoncompagno propone una lista de *virtudes y vicios*, los llama notas memoriales ("direcciones" o "signácula"), a través de las cuales podemos recordar (verbigracia, sabiduría/ignorancia, sagacidad/ prudencia, santidad/perversidad, etc). Lo relevante de este aporte es que ahora se discurre sobre el Paraíso y el Infierno como si fuesen "lugares de la memoria" para el adiestramiento del orador sagrado. En otras palabras, la casa, villa o habitación, de la topografía clásica adquiere durante la Edad Media la constitución de un espacio imaginario proclive a la salvación del alma (iglesia, castillo, monasterio, etc). **Lo importante es que la interpretación de la memoria como simple acto mnemotécnico, se transforma en una**

²⁷ Alcuino de York, *Obras Morales*, introd., trad. y notas de Rubén A. Peretó Rivas, Eunsa, Pamplona, 2004, Véase también el excelente capítulo sobre la retórica medieval de Francis Yates, *El Arte de la Memoria*, trad. de Ignacio Gómez de Liaño, Ed. Siruela, Madrid, 2004.

²⁸ Carruthers M., y Ziolkowski, J., *The Medieval Craft of Memory, - An anthology of texts and pictures*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 2002, págs 103-117.

acción interior de perfeccionamiento espiritual (véase ilustración supra). En definitiva, la memoria durante la Edad Media incorpora el esquema de "vicios y virtudes" a la representación de ciertos *locus* concordantes con este carácter, mediante la utilización de árboles, diagramas, iconografías emblemáticas, etc.



Representación de la topología del alma, la difusión del programa iconográfico de la contrarreforma exige crear imágenes perdurables (percusivas) que se graben en la psique del receptor.

Como señala Lluís Bassat en el Libro Rojo de las Marcas, la marca es la totalidad de lo que el consumidor experimenta. O en palabras de Wally Ollins autor de Brand, "en un mundo aturrido por el clamor de los competidores las marcas representan claridad, tranquilidad, solidez, situación, pertenencia, todo aquello que ayuda a los seres humanos a definirse.

Desde la perspectiva de la introducción de la memoria en el sistema teológico cristiano, los aportes de Alberto Magno²⁹ en su tratado *De Bono*, es decir, "Sobre lo bueno" o "ético", continuaría perfeccionando el sistema ético referido a la memoria. Su comentario de la obra de Aristóteles *De memoria et reminiscencia*, y la comprensión que este teólogo tuvo de este arte, señalan que la memoria (reminiscencia) puede ser un hábito claramente moral, cuando se la emplea para recordar aquellas cosas pasadas que nos pueden conducir prudentemente en el futuro. Alberto insiste en la importancia del aprendizaje de la memoria, sobre las técnicas mnemotécnicas, llegando incluso a asociar su perfecta asimilación -siguiendo la teoría de los humores- al temperamento melancólico (seco-caliente) del hombre.

Pero quizás el teólogo más relevante en esta breve reseña corresponde al pensamiento de Tomás de Aquino. En la *Summa Theologiae*, trata de la memoria artificial siguiendo la preceptiva de Alberto Magno -quien ya la había retomado de Cicerón-, vinculándola a la prudencia. Como Alberto escribió un comentario a la obra de Aristóteles, que podría sintetizarse en estos puntos sobre la teoría de la memoria en el pensamiento escolástico:

²⁹ Carruthers M., y Ziolkowski, J., op. cit pág 118 y ss.

La memoria está ligada al cuerpo. Tomás de Aquino establece como primer principio de su teoría de la memoria artificial que la elección de las imágenes, percusivas y desacostumbradas como se habían planteado en el *Ad Herennium*, son las más adecuadas, ya que se adhieren fácilmente a la memoria. En otros términos, las imágenes de la memoria artificial se han convertido, mediante el afecto, en las cosas que se quiere memorizar.

La meditación frecuente favorece la memoria. Tomas de Aquino, tomando estos principios del *Ad Herennium* y *De memoria* de Aristóteles, destaca que la meditación y repetición frecuentes favorecen la conservación de aquellos principios que deseamos recordar.

Otro aspecto importante de la reflexión sobre la memoria durante la Alta Edad Media será la consideración del **paisaje como memoria artificial**. La revisión realizada por los maestros de retórica forense vinculados a las principales universidades o centros del saber de la Europa del siglo XII y XIII, a los textos heredados de la tradición grecolatina ampliará en muchos casos el alcance del programa retórico. Buoncompagno da Segna (1170-1240), ya citado, autor de un breve tratado de retórica, realiza una observación muy acertada sobre las posibilidades de la memoria artificial: *"Todos los libros, pinturas, imágenes, cruces, rótulos de gremios y notarios, las marcas de los que han recibido algún castigo como haberles arrancado los ojos o mutilado algún miembro, la llamada a la oración de los sarracenos, el sonido de las tablillas de madera durante las ceremonias en las iglesias ortodoxas, las banderas, escudos, rodetes, astrolabios, relojes, sellos, cuños, anagramas, marcas y firmas de los cancilleres, los castigos impartidos a los muchachos para que consignen los eventos de la historia en su memoria, los susurros y señales de los amantes, los obsequios, todo ello, contribuye a apoyar la debilidad de nuestra memoria natural"*. La enumeración en el texto original latino es mucho más extensa, pero podemos apreciar la importancia que este autor concede a la experiencia global de la percepción. No es necesario limitarse a la ardua elaboración de imágenes que incluyan elementos sorprendentes o inusuales para estimular nuestra memoria ya que nuestra memoria es sinestésica y es perfectamente posible utilizar olores, colores y sonidos y recursos procedentes de la vida cotidiana para crear un recorrido que favorezca la adquisición de un determinado concepto.

Era además una práctica común en el Medioevo, sobre todo después del siglo IX referirse a cualquier figura como un color (posiblemente por analogía con el verbo coloro).³⁰ Siglos más tarde Kandinsky se ocupará de esta cuestión con la finalidad de "limpiar" o "purificar" el arte de toda retórica: *"El color tiene una fuerza enorme, pero poco estudiada para influir sobre todo el cuerpo humano, como organismo físico. En general, el color es un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma"*.³¹ Como tendremos ocasión de constatar en otros apartados de esta tesis, las investigaciones de las vanguardias se convertirán

³⁰ Murphy, J.J., *La retórica en la Edad Media: historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, pág 33.

³¹ Kandinsky, W., *De lo espiritual en el arte*, Barral Editores, Barcelona, 1983.

en el banco de pruebas para los especialistas en *branding*³² (tecnología de marcas) que utilizarán herramientas cada vez más sofisticadas de persuasión a partir de 1960. La psicología del color³³ aplicada a las marcas se ha convertido en uno de los elementos más importantes de su retórica, pensemos en Orange,



la empresa de telefonía cuyo nombre comercial y entorno de comunicación visual es un campo de color naranja, o la importancia del color en las distintas presentaciones de la mostaza de Heinz, el intenso color rojo que identifica a la escudería Ferrari y a los productos que comercializa (merchandising), el color rojo burdeos utilizado como elemento básico en la cadena de restaurantes londinense ZEN³⁴, de inspiración zen, ya que en la cultura china el color rojo simboliza el éxito y el dinero. Otro ejemplo clásico del uso del color para captar a un segmento de la población, es el logo de Apple, la empresa fabricante de ordenadores Mac. La idea original era presentarse como científicamente desenfadados; la manzana simboliza dos de los grandes descubrimientos científicos de Newton, la gravedad y la separación de los colores cuando un rayo de luz atraviesa un prisma. En los últimos años, Apple ha optado por un uso más restringido del color, limitándose a azules o grises metalizados que representan visualmente el ideario de la empresa sobre eficiencia, simplicidad y pureza de diseño.



Estamos ante una memoria artificial ampliada ya que no incluye únicamente la organización de un lugar imaginario, generalmente una villa, en estancias que se subdividen en salas y cómodas o el recurso al recorrido por un jardín en la que el saber se estructura mediante diagramas arbóreos sino en una concepción de la ciudad como paisaje de la memoria artificial que será redescubierto por las marcas a partir de 1980 cuando se aventuren más allá de la fase de la distinción de productos y servicios. La ciudad se convertirá en el espacio de las marcas tanto en términos de extensión medida por el número de rótulos, pantallas, carteles y signos referentes a una marca como en términos de actuación al influir sobre los recorridos y los valores de los consumidores.

³² En la lengua española se utiliza también el término “branding” como el conjunto de procesos vinculados a una estrategia de crear un nombre y una imagen singular en la mente de los consumidores con el fin de diferenciar un producto o un servicio frente a los competidores. En los últimos veinte años, el branding incluye también la fidelización de los clientes y la interacción de éstos con la marca. No deja de ser irónico que en su origen el término branding, del verbo to brand, significa marcar con hierro candente las cabezas de ganado. Esta marca profunda e indeleble es la que pretenden crear las marcas en el consumidor mediante estrategias basadas en el placer del consumo.

³³ De las investigaciones realizadas se ha constatado que las personas formulan un juicio inconsciente sobre una persona, un entorno o un producto en los primeros 90 segundos tras su visionado y que entre el 62% - 90% de esta valoración está basada en el factor color. Fuente: CCICOLOR – Institute for Color Research.

³⁴ Welsh, J., *ZEN restaurants, Architecture in Detail - Rick Mather*, Phaidon Press, Londres, 1992.

de tradiciones muy diversas, desde las doctrinas de Dionisio el Areopagita contenidas en la obra *De Divinis Nominibus*, pasando por la cábala y la teoría de las diez sefirotas o principios creativos y las doctrinas islámicas de la meditación sobre los nombres de la divinidad. Si hemos mencionado a Llull en este trabajo, se debe a que su intuición de una sabiduría perenne que permite representar la estructura profunda del cosmos en diagramas tendrá una importancia capital en el desarrollo de la hermética y emblemática renacentista influyendo decisivamente en la obra de Giordano Bruno. En una de las obras más conocidas de Raimundo Llull, el *Libro del Ascenso y Descenso del Entendimiento*, es muy significativo que divide el tratado en tres escalas. La primera de ellas muestra el despliegue de la teofanía divina comenzando por Dios, pasando por los hombres y las bestias, para terminar en la materia inerte (la piedra). En el siglo XIII, el rey de Castilla, Alfonso X el Sabio mandó traducir un texto del género conocido como *me'raj-nāmeḥ* (relatos sobre la ascensión del profeta Mahoma al séptimo cielo donde tuvo una visión directa de la divinidad). Dicha traducción fue realizada por un médico judío conocido como Abraham y el título de la obra en latín fue *Liber Scale Machometi*³⁹, el libro de las escalas de Mahoma que ejerció una gran influencia en la literatura medieval de los viajes a las regiones astrales y que, a juicio del arabista Asín Palacios⁴⁰, pudo haber influido en la *Divina Comedia* de Dante.

En definitiva, la concepción del "**arte de la memoria**" en la cosmovisión medieval apunta a su integración dentro del sistema ético y teológico escolástico. En este sentido, la importancia del sistema de vicios y virtudes nos abre un puente de reflexión de gran importancia en torno a la concepción del lenguaje poético en este período. A pesar de la insistencia del escolasticismo en su privilegio de la abstracción y el racionalismo aristotélico, así como su baja consideración de la poesía y el lenguaje metafórico, el valor tropológico de las Escrituras tal como ha evidenciado de manera magistral Northop Frye en *El gran Código*⁴¹ aproxima las artes poéticas al campo de la espiritualidad teológica, gracias a su función didáctico-moralizante y al juego imaginativo de la alegoría. En este sentido, la utilización del lenguaje poético y, para ser más exactos de la imagería en el campo del esquematismo axiológico de los vicios y virtudes, alimentó largamente los intereses de los predicadores dedicados al cultivo de la oratoria sagrada.

Se hacía necesario, de esta manera, que el hombre medieval eligiera el sendero de la virtud, pero al mismo tiempo fuera capaz de recordar y evitar el vicio.⁴² Las armas del predicador eran, sin duda, la ejemplificación y las

³⁹ Wunderli, P., *Etudes sur le 'Livre de l'Eschiele de Mahomet': prolégomènes à une nouvelle édition de la version française d'une traduction alphonsine*, Winterthur, Switzerland, 1965. Séguy, M.R., *Miraj-Nameh ou le voyage du Prophète*, Montrouge, France, 1977.

⁴⁰ De las muchas obras que dedicó a la influencias recíprocas entre la mística islámica y cristiana destacamos la siguiente: Palacios, M.A., *La escatología musulmana en la Divina Comedia – seguida de historia y crítica de una polémica*, Hiperión, Madrid, 1985.

⁴¹ Cfr. Northop Frye: *El gran código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*, Barcelona, Edit. Gedisa, 1988. Especialmente, Cap. 8. "Lengua II". Retórica: págs 227-261.

⁴² Según Mercedes López-Baralt, en estos siglos el europeo se encontraba asediado por esta retórica, que le llegaba mediante colecciones de lugares comunes ilustrados con la iconografía de vicios y virtudes y los manuales de la literatura de *regimine principum*. Dichos *topoi* tuvieron en la Edad Media una expresión iconográfica que operó tanto

similitudes que a través de imágenes (formas corporales), le permitiesen transmitir las verdades espirituales. A partir del siglo XIII se aprecia una mayor producción de los manuales sobre *ars praedicandi*, y una mayor demanda de predicadores debido al fenómeno de las Cruzadas y la aparición de corrientes heréticas en numerosos territorios de la cristiandad. Estos manuales simplificaban en muchos casos las técnicas mnemotécnicas clásicas ya que la finalidad era conseguir que los predicadores pudiesen ordenar su discurso mediante imágenes distribuidas convenientemente en lugares.

Después de 1200, los tratadistas se interesan cada vez más por la forma de predicar desatendiendo el tratamiento de la materia o el asunto de la predica. Una de las obras más conocidas, *De modo praedicandi* de Alejandro de Ashby publicada entre 1205 y 1215 acoge la persuasión de la retórica civil ciceroniana a los fines de la persuasión teológica. "*In omni scriptura et sermone primum ratagit sapientis intentio ut lectores sive auditores rendet dociles, benivole et attentos*".⁴³ De los numerosos manuales que se redactaron con esta finalidad, destacamos la obra *Ars Praedicandi* Populo del clérigo catalán Francesc Eiximenis⁴⁴ (1327-1409), autor también de una monumental enciclopedia sobre la Cristiandad, *Lo Crestià* (El Cristiano). Este autor sistematiza las posibilidades de crear espacios ordenados que se correspondan con las cosas que se pretende recordar en siete puntos: i) avenidas o vías; ii) mansiones grandes y bien decoradas, iii) el cuerpo humano y sus extremidades, iv) el libro dividido en capítulos y apartados, v) una combinación de los procedimientos anteriores, 6) unión de sílabas para formar nombres y palabras y 7) el encadenamiento de frases. Esta enumeración resume los dos tipos de memoria reconocidos por los maestros medievales, la **memoria verborum** que permite recordar cada frase o segmento de un texto asociando cada sílaba con alguna imagen que facilite su recuerdo y la **memoria rerum**, la memoria de las cosas, que permite crear imágenes adecuadas de síntesis para poder desarrollar un tema y sus divisiones como los siete pecados capitales o las siete virtudes cardinales.

Tras esta consideración, queda abierta la posibilidad para reconocer de qué modo el "arte de la memoria" en la tradición poética medieval también fue un principio creador de imágenes agentes (ya sea notablemente hermosas, como también extremadamente grotescas o deformes), que mediante la moralización de sus encarnaciones, permitió construir un conjunto de símiles

en la iluminación del manuscrito como en los bajorrelieves de las iglesias y, cabría agregar en la creación poética con fines didáctico-moralizante, con lo cual el *topos* se define como lugar imaginario al cual se acude en busca de argumentos que ayuden a probar un punto o a persuadir a un público. En relación a este aspecto cabe destacar el trabajo de López Baralt: "La iconografía de vicios y virtudes en el Arte de Reinarse de Guamán Poma de Ayala. Emblemática política al servicio de la tipología cultural americana." En: *Dispositio*. Vol. VIII, N° 22-23, pp. 101-122. Departament of Languages, University of Michigan, 1981.

⁴³ Murphy, J.J., op. cit., págs 318-319. "*En todo escrito o discurso el hombre sabio procura que sus lectores u oyentes estén dóciles, bien dispuestos y atentos*".

⁴⁴ Se conservan tres manuscritos de esta obra en las Bibliotecas de la Universidad de Cracovia, en la Biblioteca de Budapest y en la Biblioteca Vaticana. El texto completo de este tratado puede encontrarse en: Martí, P., "*Ars Praedicandi*", *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch, Miscel·lània d'estudis literaris històrics i lingüístics*, Biblioteca Balmés, Barcelona, 1936. Véase también, Hauf, A. G. (2004) "Del sermón oral al sermón escrito: la *Vita Christi* de fra Francesc Eiximenis com a glossa evangèlica", dins: G. Colón + T. Martínez + M^a. P. Perea (eds.) *La cultura catalana en projecció de futur. Homenatge a Josep Massot i Muntaner*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 253-289

expresivos al servicio de intenciones espirituales. En este sentido, al rescatar los fundamentos de la preceptiva retórica, así como su rearticulación en la conciencia teológica-medieval, podemos reconocer en el ámbito del arte literario la identificación de incipientes **marcas mnemotécnicas**⁴⁵ que apuntasen a principios estructuradores de la concepción del mundo medieval.

En otros términos, podríamos plantear, que la concepción topográfica-memorativa perviviría en la representación poética medieval en ciertos niveles compositivos. Su identificación, en última instancia, aportaría mayores posibilidades de comprensión sobre el trasfondo de los problemas éticos y estéticos del alegorismo medieval, como también del momento histórico-cultural en que se inscriben este tipo de producciones literarias.

1. LA RECEPCIÓN EN LA EUROPA MEDIEVAL DE LA SÍNTESIS ISLÁMICA

i) La recepción del saber antes del Islam

En este apartado abordamos una cuestión fundamental para comprender la aparición de un gran número de símbolos e imágenes en la Alta Edad Media europea que no parecían encajar con el proyecto iconográfico derivado de la teología cristiana. Como he examinado en el apartado anterior, el ambiente intelectual y hasta cierto punto liberal de la corte abasí de Bagdad durante el siglo IX propiciará un verdadero encuentro de grandes pensadores e investigadores que asumirán la tarea de recepción de todo el saber disperso procedente de culturas muy diversas (Grecia, Persia, Egipto, Asia Menor) y doctrinas tan dispares como el neoplatonismo, hermetismo o gnosticismo. Es importante señalar que dicha recepción no fue pasiva, sino que implicó una considerable labor crítica tanto de depuración de los textos científicos o filosóficos que en muchos casos presentaban errores gramaticales, interpolaciones o contradicciones y un re-examen de las teorías propuestas a la luz de la propia experiencia de los sabios islámicos.

En gran medida, contaban con una inmensa ventaja, podían examinar los textos escritos durante el milenio anterior a la llegada del Islam desde una posición que podríamos llamar “moderna”, liberados de la inmensa carga que suponía el sectarismo dado que no pertenecían a ninguna de las escuelas, credos o religiones cuyos textos estaban reexaminando desde un espacio y un tiempo recién configurados por la misión profética de Mahoma. Esta situación permitiría a muchos comentaristas o investigadores que trabajaban en los territorios del Islam distanciarse del argumento de autoridad y poner en duda algunos de los argumentos de los grandes autores clásicos como Aristóteles, Hipócrates, Galeno o Ptolomeo. Sin embargo, ya a partir del siglo X, algunos astrónomos persas comenzaron investigando otros modelos llegando a construir astrolabios basados en un sistema heliocéntrico. La insatisfacción con el modelo

⁴⁵ Olins W., Las Marcas según Wally Olins, Ediciones Turner, Madrid, 2004, págs 16 y ss: “Hoy las marcas tienen que ver con la participación y la asociación (...). Las marcas han rebasado su origen comercial hasta el punto de que ahora es imposible medir su influencia social y cultural”.

heredado de Ptolomeo se originó en dos puntos diametralmente opuestos del imperio islámico, España y Persia. La compilación de las rigurosas tablas astronómicas por al-Khazīnī en Persia y por al-Zarqālī en Toledo son los dos polos de una misma corriente que terminará por dismantelar el sistema ptolemaico. Las numerosas incongruencias detectadas en el sistema clásico heredado de Grecia serán puestas de relieve por el astrónomo persa Nasīr al-Dīn Tūsī en su Memorial de Astronomía, proponiendo un modelo de movimiento planetario que lleva su nombre, el acople Tusi y que tendrá una gran influencia en el modelo heliocéntrico de Copérnico. Sin embargo, será el padre de la óptica moderna, Ibn al-Haytham (Alhacén) quien se atreverá a expresar sin rodeos lo que algunos había intuitido, pero no se atrevían a manifestar abiertamente, las hipótesis planetarias de Ptolomeo eran falsas, arremetiendo directamente contra el modelo geocéntrico basado en la teoría del epiciclo. En su obra Resumen de la Astronomía encontramos los elementos básicos del método experimental que constituye la base de la ciencia moderna, i) observación, ii) formulación del problema, iii) hipótesis de trabajo, iv) verificación de la hipótesis, v) análisis de los datos experimentales y vi) formulación de conclusiones.⁴⁶

ii) El rol de las doctrinas heterodoxas islámicas en la difusión del saber

Las disputas político religiosas sobre la sucesión en el califato a partir del asesinato del yerno del profeta, 'Alī ibn Tāleb y de sus hijos Hasan y Hoseīn considerados los únicos legitimados para gobernar por los chiítas, tendrán como consecuencia una oleada de violencia y de terror durante los primeros siglos del Islam y la aparición de numerosos movimientos heterodoxos como el cripto-chiísmo. Muchos de estos grupos se verán obligados a exiliarse a territorios situados en las zonas más remotas del califato lo que les permitirá entrar en contacto con otros grupos también considerados heterodoxos por la iglesia de Roma o de Bizancio. La conciencia de su carácter minoritario y la necesidad de desarrollar con bastante urgencia un programa paralelo a la teología dogmática sunita les llevó a investigar y recuperar numerosas tecnologías de la imagen y estrategias de proselitismo que habían sido empleados por los maniqueos, gnósticos o escuelas herméticas de los siglos anteriores.

De los numerosos ejemplos que se podrían aportar, nos centraremos en uno de los principales divulgadores del saber cripto-enciclopédico islámico en España: Abū al-Qāsem al-Majrītī que nació en Madrid a comienzos del siglo XI,

⁴⁶ Véase el capítulo de la Aportación de Persia a la Ciencia Islámica en mi obra, *Irán por Dentro – La otra historia. Una guía cultural de la Antigua Persia al Irán Moderno*. José J. de Olañeta e Indica Books editores, Palma de Mallorca, 2010. Una bibliografía selecta de la cuestión incluiría: Alrushaidat, A.K., *The Golden Age of Arab Islamic Sciences: The Impact of Arabic on the West*. Irshaidat, Ammán, 2007. Kraus, P., *Jābīr ibn Hayyān, Contribution à l'histoire des idées scientifiques dans l'Islam*. Les Belles Lettres, París, 1986. Nasr, S.H., *Islamic Science, an illustrated Study*. World of Islam Festival Publishing Company Ltd., Kent, 1976. Nasr, S.H., *Sciences et savoir en Islam*. Sindbad, París, 1979. Sezgin, F., *Wissenschaft und Technik im Islam*. Vols I – V. Editor: Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, Frankfurt, 2003. Turner, H., *Science in Medieval Islam: An Illustrated Introduction*. University of Texas Publications, Texas, 1997.

hombre de conocimientos enciclopédicos, físico, astrónomo y alquimista, y el introductor en nuestro país de la gran enciclopedia científica ismaelita redactada en forma de cartas conocida como Los Hermanos de la Pureza. Además, se le atribuye la autoría del tratado hermético conocido como Picatrix que ejercería una gran influencia en la emblemática barroca tardía y en el pensamiento de autores renacentistas como Marsilio Ficino. Esta obra redactada originariamente en lengua árabe y titulada *Gāyat al-Hakīm* (الحكيم غاية) constituye un excelente ejemplo del saber pagano que habría sobrevivido en un ángulo muerto, para utilizar la expresión de Saxl, en el espacio geográfico de la expansión de las tres grandes religiones monoteístas influyendo decisivamente en su simbología e iconografía. Esta obra ha sido atribuida a Maslama ibn Ahmad al-Majriti y proporciona un compendio de todo el saber esotérico en la segunda mitad del siglo X recogiendo tradiciones de fuentes muy diversas, neoplatónicas, gnósticas, sabeas, ismaelitas, herméticas, babilónicas, etc.



Consideremos las imágenes que a partir del siglo XII encontramos con mayor frecuencia en los tratados astronómicos o astrológicos, filosóficos o teológicos para representar el cosmos. Curiosamente, como indica, Jean Seznec⁴⁷, las figuras grecolatinas utilizadas para representar a las estrellas fijas y las constelaciones han quedado reemplazadas por unas extrañas figuras que tanto por su vestimenta como por sus atributos revelan una importante influencia oriental. Las investigaciones iconográficas en los últimos cincuenta años han arrojado luz sobre la cuestión mostrando como los copistas del orbe cristiano habían tomado como referencia los manuscritos astronómicos árabes que habían llegado a sus manos, adaptando o cristianizando dichas imágenes. De este modo, Mercurio aparece ataviado como un obispo y Júpiter es representado como un clérigo o jurista. Sin embargo, de la comparación de los

⁴⁷ Seznec, J., *Los Dioses en la Antigüedad, en la Edad Media y en el Renacimiento*, Ed. Taurus, Madrid, 1983, págs 131 y ss.

manuscritos árabes con el supuesto referente, las imágenes utilizados por los tratadistas grecolatinos para representar los tipos planetarios, se puede constatar que también presentan notables discrepancias. Únicamente cuando los investigadores ampliaron su horizonte espacial y temporal, consiguieron resolver este enigma. Los tratadistas y copistas árabes habrían tenido acceso a la tradición babilónica pre-islámica y a sus representaciones de los tipos planetarios, el dios Mercurio grecolatino convertido en un sátrapa persa con turbante y túnica por los copistas y posteriormente en un obispo por los copistas de los monasterios era, de hecho, el dios escriba babilónico, Nabu.

Los blasones y figuras heráldicas de animales, como apunta Burckhardt⁴⁸, a pesar de las prohibiciones islámicas sobre la representación figurativa, también experimentarán una eclosión en torno al siglo X influyendo en los bestiarios y repertorios de fábulas medievales. Muchas de estas figuras están vinculadas a la tradición mesopotámica hermética que las utilizaba para representar las constelaciones o las posiciones de determinados astros. Los ejemplos se podrían multiplicar, pero a los efectos de nuestra investigación nos conformamos con haber acreditado suficientemente la necesidad de tener presente la totalidad del espectro indo-iranio para una recta comprensión de numerosas imágenes que se incorporarán ideologizadas a los programas político-religiosos del Islam o del Cristianismo. Con acierto señalaba Campbell: *"el ojo del artista tiene una forma mítica de ver la vida. En el mundo primitivo es donde hay que buscar las claves de la mitología. Los dioses y los demonios no se conciben a la manera de realidades inflexibles o inalterables"*.⁴⁹ En otro apartado afirma: *"Se ha descubierto una continuidad desde Irlanda hasta la India que no sólo se refiere a las lenguas sino también a las civilizaciones, las religiones, las mitologías, las formas literarias y modos de pensar de los pueblos aludidos, por ejemplo, el panteón védico de la antigua India, los eddas de la Islandia medieval pasando por el Olimpo de los griegos"*.

Otro ejemplo importante de este flujo y reflujo de tradiciones paganas anteriores al Islam y al Cristianismo que posteriormente se incorporan a estas religiones pero de un modo disfrazado o ideologizado lo encontramos en la gran gran Enciclopedia del Islam, Ikhvān al Safā.⁵⁰ Esta obra, a través de un densísimo sistema cosmológico desarrollado en la primera aprovechando el género epistolar, reformulará las teorías griegas sobre numerología y geometría a los estados del espíritu en función de la teología islámica. El Universo comienza en el Uno y al final se repliega en el Uno. Sin embargo, el vasto despliegue de formas nos permite comprender esa realidad fuera del tiempo y del espacio, la divinidad. Reuniendo fuentes muy dispares, tales como la alquimia persa e india, el hermetismo pitagórico y neoplatónico y las doctrinas gnósticas y maniqueas formularán una audaz cosmovisión basada en la teoría de las correspondencias entre el macrocosmos y el microcosmos. Como en un

⁴⁸ Burckhardt, T., *Ensayos sobre el Conocimiento Sagrado*, Sophia Peremnis, J. de Olañeta editor, Palma de Mallorca, 1999.

⁴⁹ Campbell, J., *Las Máscaras de Dios. Mitología Primitiva*, Alianza Editorial, Madrid, 1991, págs26 y 27.

⁵⁰ No hay traducción completa de esta voluminosa obra publicada en cuatro volúmenes en Beirut. En lengua española se puede consultar la obra de Reina, I.A., *Humanismo islámico. Una antropología de las epístolas de los hermanos de la pureza*, Centro de Documentación y Publicaciones Islámicas. Junta Islámica, 2007.

juego de espejos o de reflejos, toda forma, de algún modo, recoge parte de la luz primordial. El propósito de realizar una exhaustiva taxonomía del mundo natural no es meramente científico, porque para este movimiento, la ciencia equivale al progreso del espíritu.

Los redactores de estos textos eran conscientes de la necesidad de sistematizar y diagramar ese vasto despliegue de categorías que partiendo de lo Uno recorrería todos los aspectos de lo múltiple. No es casual, por tanto, que las corrientes esotéricas del Islam fuesen las pioneras en desarrollar complejos diagramas y ruedas lógicas para sistematizar su visión. Muchos siglos más tarde uno de los principales comentaristas chiítas a la obra de Ibn 'Arabi⁵¹ explicará con mucha precisión el motivo de recurrir a este tipo de objetos *"el motivo de los diagramas circulares reside en la gran dificultad que plantea explicar la doctrina de la unidad divina (tawhīd) y muchos filósofos se han extraviado en el camino de los argumentos (...). El gnóstico ha de ser capaz de integrar y diferenciar simultáneamente, ya que si ambas operaciones se presentan de modo separado, el resultado es catastrófico"*.

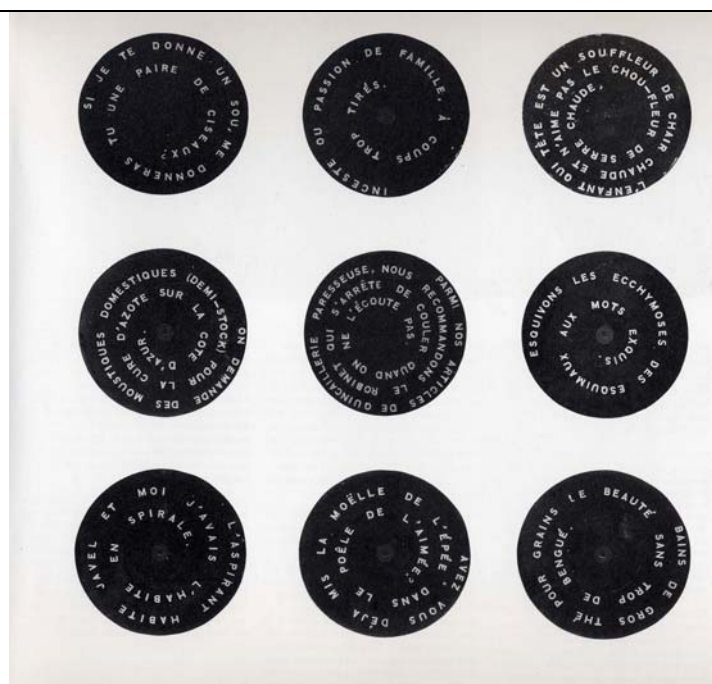
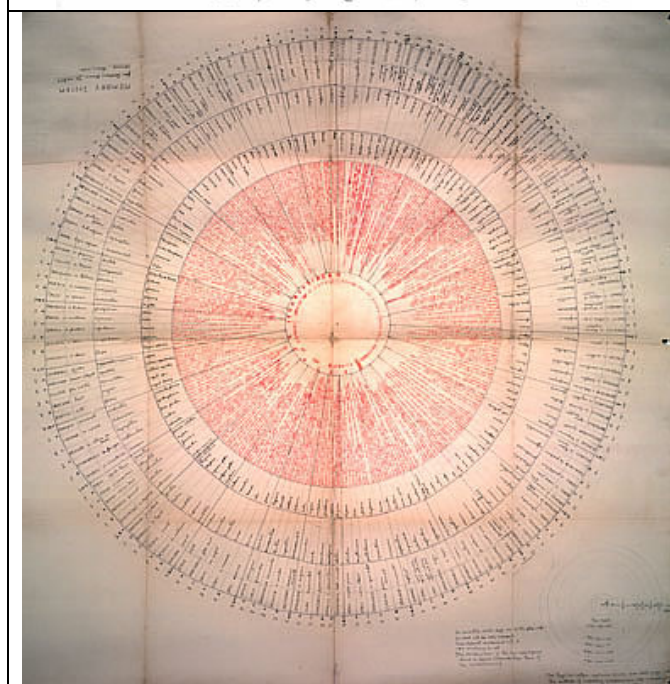
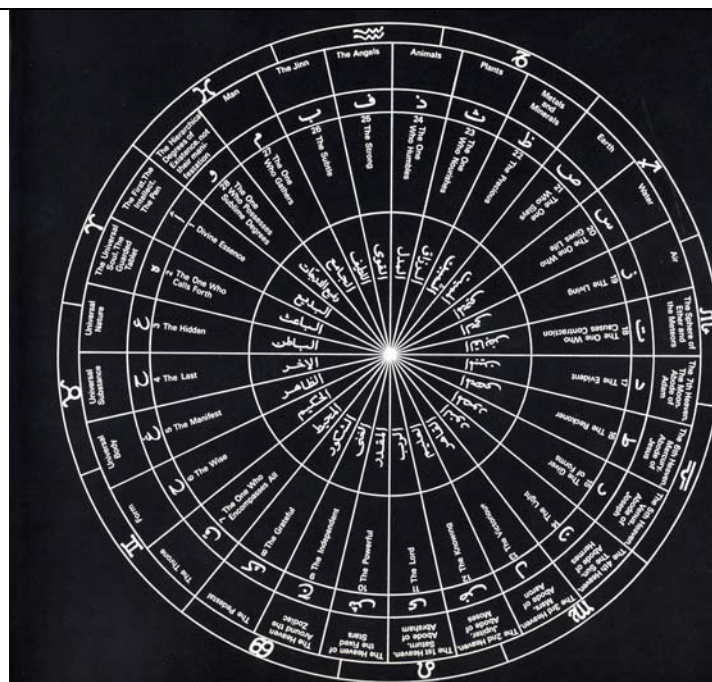
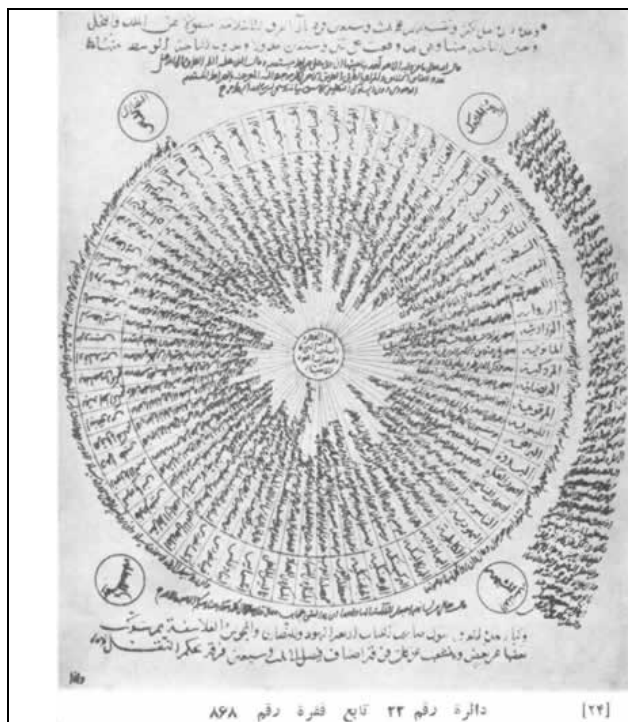
Las doctrinas emanacionistas del filósofo iraní Sohrawārdī posiblemente llegaron a Europa hacia el siglo XII y como señala acertadamente Eugenio Trías, será la figura de Juan Escoto Eriúgena (siglo IX) la que permitirá la transición de la simbología del hortus conclusus de la Baja Edad Media hacia las doctrinas de la luz, muchas de ellas importadas de Oriente, de la filosofía escolástica. En palabras de Trías *"en la filosofía oriental de Sohrawārdī encontramos un sistema coherente sobre el rol de la imaginación creadora, el ālem al-mithal, el mundus imaginarius, un mundo donde las imágenes y los iconos han perdido su densidad, su sustrato tenebrosos permitiendo una procesión mucho más amplia y compleja que escasos cincuenta y cinco motores reseñados por el Estagirita. Sohrawārdī, como señala Corbin, abre el universo a posibilidades infinitas"*.⁵²

La revolución cultural del Renacimiento que examinaré en un apartado posterior de esta tesis fue también un renacimiento simbólico, el hombre se convierte en un *sym-bolon*, en su condición de microcosmos en el que confluyen todas las potencias de la naturaleza. El vasto proyecto editorial y hermenéutico iniciado por los humanistas hacia la prisca theologia, se traduce en un viaje hacia el verdadero origen de las fuentes para reconstruirlas en ese particular momento histórico (Quattrocento) a través de la figura del artífice (arquitecto, pintor, escultor). El artífice actúa en el mundo a través de la imaginación, de una imaginación creadora que conecta con el anima mundi con el repertorio de iconos y figuras *"que constituyen los emblemas simbólicos de*

⁵¹ La bibliografía tanto en lengua inglesa como española sobre la vida, pensamiento y obras de Ibn 'Arabi es inmensa. Para este apartado hemos utilizado los siguientes textos: Al-'Arabi, Ibn, *El esplendor de los frutos del viaje*, Siruela, Madrid, 2008. Al-'Arabi, Ibn, *El Tratado de la unidad*. Versión española de Victoria Argimón. Barcelona, Sophia Perennis, 2001. Al-'Arabi, Ibn, *Las iluminaciones de la Meca: textos escogidos*. Siruela, Madrid, 1996. Addas, C., *Ibn Arabi et le voyage sans retour*, Ed. du Seuil, París, 1996. Corbin, H., *Creative imagination in the sufism of Ibn 'Arabi*, Routledge, Londres, 2008 y en particular, Corbin, H., *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabi*, Ediciones Destino, Barcelona, 1993.

⁵² Trías, E., *La Edad del Espíritu*, Ediciones Destino, Barcelona, 1994, págs. 320-321

*una peculiar teurgia cósmica donde se hallan en correspondencia todos los diferentes estratos del universo*⁵³



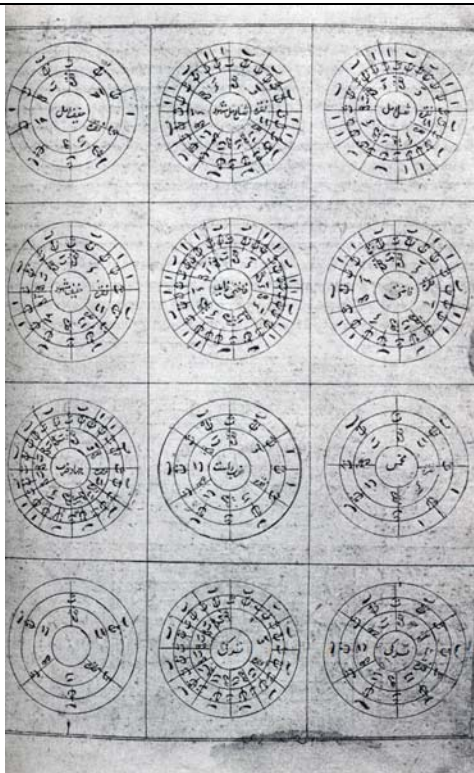
1-2-3-4

(EN SENTIDO
DE LAS AGUJAS
DEL RELOJ)

1/ Teofanía de Heydar Amoli representando la emanación de los nombres divinos. 2/ La expansión primordial de lo uno hacia lo múltiple en la teoría de la unidad de la existencia de Ibn 'Arabí 3) La rueda de la memoria para acceder al intelecto divino de Giordano Bruno. 4) Las ruedas diseñadas por Marcel Duchamp para la obra el Cine Anémico (1926). La ironía de Duchamp sobre los procedimientos tradicionales de representar o memorizar le convierte en un precursor de la ruptura de los signos con sus referentes que constituirá el paradigma de la posmodernidad.

⁵³ Trias, E., op. cit., p. 448.

En otros apartados analiza con gran precisión la finalidad del arte diagramático cuya finalidad es estimular la imaginación activa del espectador. Estos diagramas permiten construir un espacio imaginario que permite el despliegue de teofanías múltiples. Anticipándose a la psicología de la percepción un diagrama funciona adecuadamente cuando su contemplación por el receptor permite que éste proyecte imágenes intelectivas o metafísicas en un espacio absolutamente imaginario que éste ha construido con la ayuda del diagrama. El diagrama es un artefacto bidimensional que produce un corte en lo que sería un recorrido convencional ya que su arquitectura esquemática, que muchas veces semeja la planta de un templo o un jardín, está concebida para una proyección tridimensional por el espectador, pero no cualquier proyección, dado que las trazas están contenidas en el diseño del diagrama.



Diagramas sobre esquemas musicales de Qothb al-Din Shirāzī (siglo XIII). La recitación permite mediante el sonido acercarse a la palabra increada que contiene todas las cosas del universo en todos sus aspectos y procesos.

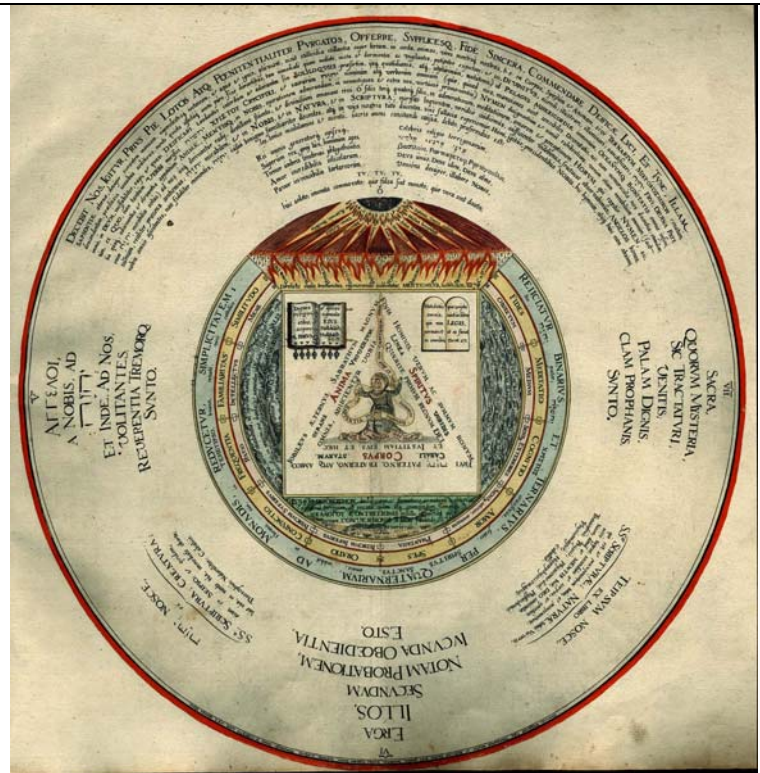


Diagrama místico de Heinrich Khunrath extraído de su principal obra, *Amphiteatrum Sapientiae Aeternae* (1595). El cosmos se concibe como una emanación de las letras primordiales, el tetragramatton (**yhw̄h**).

Asistimos por tanto a un proceso que consta de tres fases: 1) recepción del repertorio de imágenes y diagramas gnósticos y herméticos por el Islam; 2) reelaboración de dichos diagramas conforme a la cosmovisión del Islam y 3) difusión de los diagramas e imágenes islamizados en Europa a través de las Escuelas de Traductores. Este triple proceso que no ha sido tenido en cuenta por muchos expertos en iconografía al haber extirpado la aportación islámico-oriental del repertorio de imágenes y alegorías de la Edad Media, nos permite

abordar las fuentes de la emblemática desde una perspectiva mucho más amplia.

Siguiendo a Panofsky, hacemos uso del término iconografía en esta tesis para referirnos a la disciplina que pretende descubrir el significado profundo de una obra de arte poniendo de manifiesto los valores simbólicos de la misma.⁵⁴

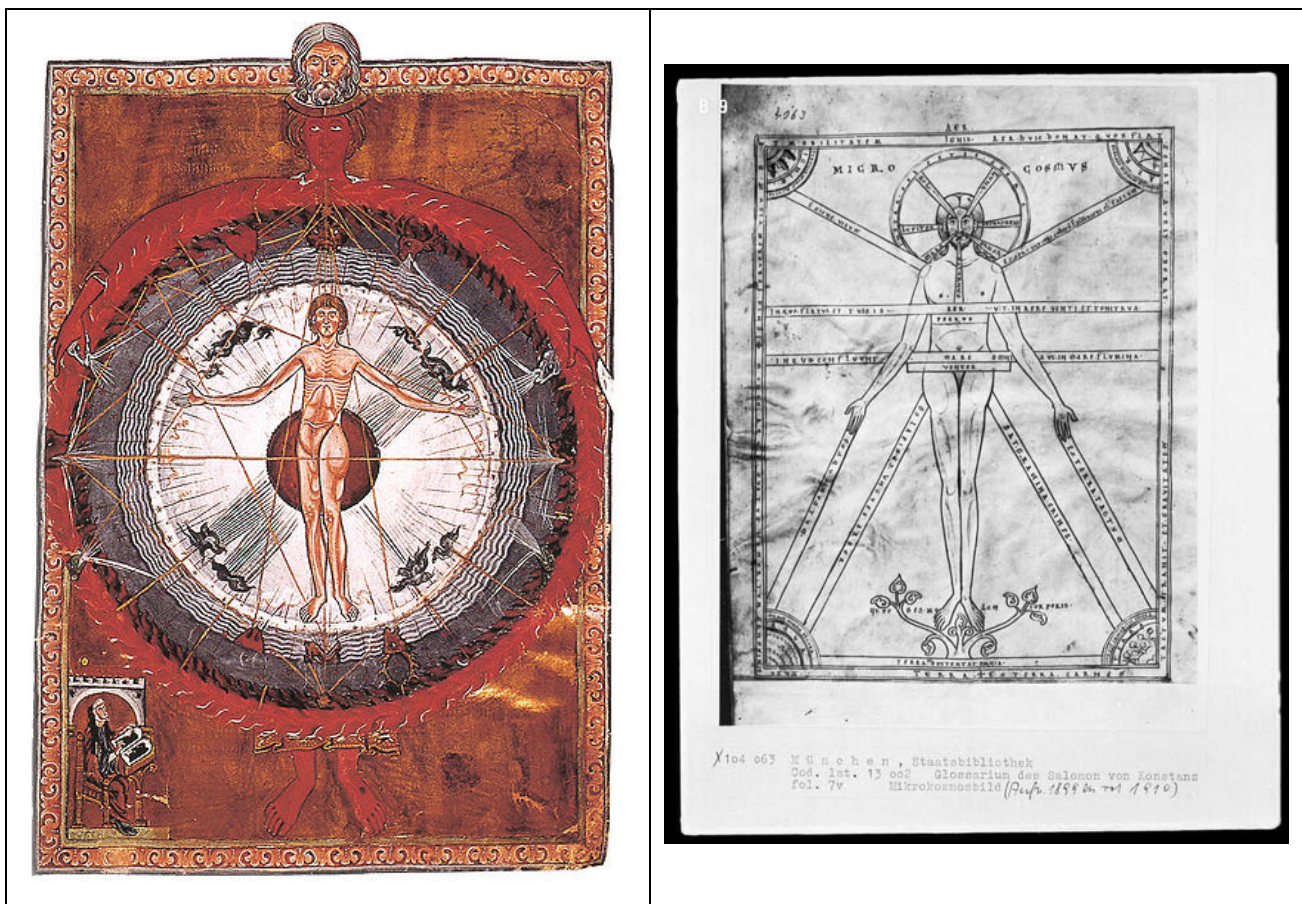
Como ha señalado acertadamente Saxl⁵⁵, copistas como Bernardo Silvestre, Honorio de Autan o Alano de Insulis se inspiraron, tal vez inconscientemente, al igual que la gran mística Hildegard von Bingen en el acervo árabe de ideas cosmológicas de la baja Antigüedad y adaptaron las imágenes que se encontraron o vieron en códices o manuscritos árabes al espíritu de la teología medieval primitiva. Sin embargo, esta actitud estaba llamada a fracasar cuando los traductores árabes y judíos del sur de Italia y España comenzaron a informar al mundo occidental sobre las teorías cosmológicas y prácticas existentes en el periodo de formación del cristianismo. Un claro ejemplo de esta influencia mediada la encontramos en las numerosas representaciones del hombre como un microcosmos que no es desde luego una concepción original islámica sino que proviene del antiguo mito iranio del Bundahishn⁵⁶, término que en la lengua pahlavi significa literalmente la creación primordial. Esta recensión cuya datación es compleja pero que posiblemente fue ultimada a finales del reinado sasánida (siglo V ó VI de nuestra era), contiene un capítulo cuyo título literal es: **"XXVIII. Abar tan ī mardōmān handāzag ī gētīg"** [*Acerca del cuerpo del hombre como medida del universo*] (el microcosmos). En este mito, el hombre primordial fue creado a semejanza del universo, tan radiante como el sol, su piel era el cielo y su rostro la tierra. Su cabeza es comparable al cielo sita en lo más alto, sus ojos son la luna y el sol, sus dientes las estrellas. Cuando la teóloga y mística alemana Hildegard von Bingen (1098-1179),⁵⁷ abordó en muchos de sus textos los efectos del universo sobre el hombre bajo la influencia de sus visiones místicas y su formación bajo la regla benedictina, recurrirá a numerosas imágenes y diagramas cosmológicos cuyo verdadero origen o sentido desconocía.

⁵⁴ Cuando utilizamos la expresión "análisis iconográfico" nos referimos al examen del contenido temático de las obras de arte en cuanto a algo distinto de su forma. Por contenido temático hemos de entender el significado de la obra de arte. Existe un significado primario que incluye la percepción formal de la misma, su significado fáctico y el análisis de la reacción psicológica que produce en el espectador, su función expresiva. El significado primario podría resumirse como el primer nivel de acercamiento a la obra de arte. Su significado secundario o convención requiere un esfuerzo interpretativo por parte del espectador. Finalmente, toda obra de arte tiene un significado intrínseco o contenido esencial como principio unificador que sustenta la manifestación visible y su significado inteligible.

⁵⁵ Saxl, F., *La Vida de las Imágenes*, Alianza Forma, Madrid, 1989.

⁵⁶ Las principales traducciones de este texto a las lenguas europeas se realizaron a finales del siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX. N. L. Westergaard, *Bundehesh. Liber Pehlevicus*, Copenhagen, 1851. F. Windischmann, *Zoroastrische Studien. Abhandlungen zur Mythologie und Sagen Geschichte des alten Iran*, ed. F. Spiegel, Berlin, 1863. Justi, F., *Der Bundeshesh, zum ersten Male herausgegeben, transcribiert, übersetzt, und mit Glossar versehen*, Leipzig, 1868. E. W. West, *The Bundahish, Pahlavi Texts*, pt. I = SBE V, pp. xxii-xlv, 1-152, Oxford, 1880, repr. Delhi, 1965. M. R. Unvalla, *The Pahlavi Bundehesh*, Bombay, 1897.

⁵⁷ Schipperges, H., *Hildegard of Bingen. Healing and the nature of the Cosmos*, Markus Wiener Publishers, Princeton, 1996. La vida de Hildegarda transcurre en uno de los momentos más apasionantes de la Edad Media, coincide con la separación progresiva entre los emperadores alemanes (Reich) y la Iglesia, la aparición de las órdenes militares para combatir en las Cruzadas y con una revisión profunda de la escolástica conforme la *imago Dei* transmitida por la Patrística se enfrenta a otros modos de concebir y diagramar el concepto de lo Uno por influencia del neoplatonismo, las tradiciones gnósticas y nuevas doctrinas emanacionistas procedentes del mundo islámico.



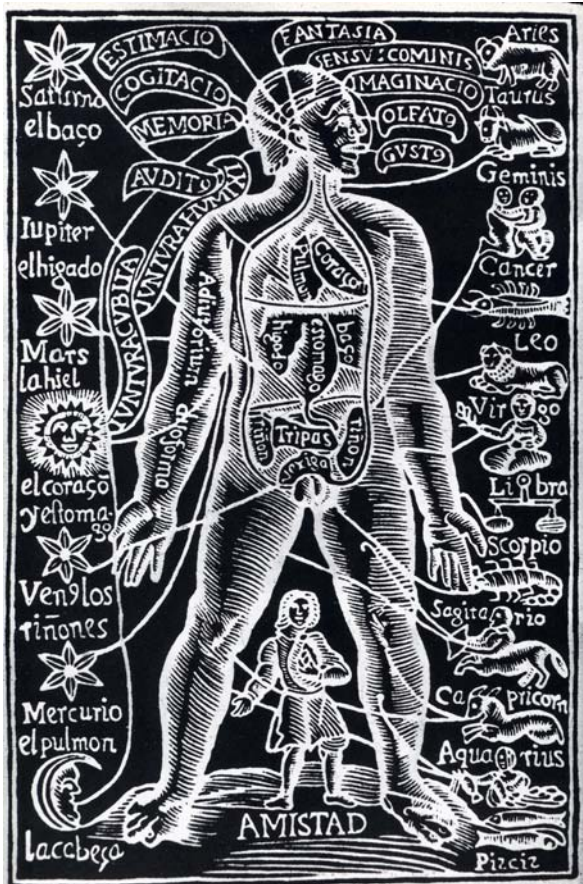
1.- La humanidad en el centro de la Creación y del Universo en la visión holística de Hildegard von Bingen. Cód. lat 1942. Biblioteca Governativa Lucca, p XIII. 2.- Código Prufening, Cod. Lat. 13002, folio 7v. Biblioteca estatal de Munich. Este último códice, posterior al de Hildegard muestra también una influencia de las doctrinas sobre la correspondencia entre el microcosmos (el hombre) y el macrocosmos (el universo).

Y de manera más explícita podemos encontrar esta imagen percusiva del hombre como microcosmos en el códice Prufening que data del siglo XIII, actualmente en el Museo de Viena. El modo de diagramar partiendo de una unidad esencial, el punto, descrito de mil modos diferentes en la literatura mística islámica para mostrar que el despliegue de la creación no debe confundirse con el Creador sino que constituyen meras escalas para acceder a Él, tendrá una gran repercusión en la iconografía y en la literatura mística cristiana de la Edad Media, sobre todo a partir de finales del siglo XIII.

C) LA DIMENSIÓN AURÁTICA DEL EMBLEMA: DE LO UNO A LO MÚLTIPLE

1. LA DIMENSIÓN POLÍTICO-RELIGIOSA DEL AURA

Según el DRAE, el aura, término que deriva del griego, αὔρα, un viento



Xilografía española. Siglo XV. El grabado muestra la correspondencia entre el hombre concebido como un microcosmos que reproduce el macrocosmos. La emanación sutil de sus potencialidades espirituales constituye el aura

suave, y entre sus acepciones encontramos la noción de halito, soplo y de halo que rodea determinados cuerpos. Los estudios iconográficos, particularmente a partir de 1950⁵⁸, se han ocupado con gran rigor de las influencias orientales en la profusión de nimbos y aureolas que adornan las cabezas de los santos cristianos a partir del siglo IV y de su posterior trasvase a las representaciones islámicas del Profeta y de su familia, que acusan una notable influencia del arte persa pre-islámico.

En uno de los textos más conocidos y citados sobre el aura escrito por Walter Benjamin el autor establece una interesante división en lo que se refiere a la producción de artefactos visuales, "el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual que tuvo su primer y original valor útil".⁵⁹ Y define el aura como "la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar) que no representa otra cosa que la

formulación del valor cultural de la obra artística en categorías de percepción espacio-temporal".⁶⁰ Según Benjamin habría dos gran momentos en la historia de la producción de las imágenes, aquellas dotadas de unicidad o aura y aquellas en las que la singularidad ha desaparecido debido al fenómeno de la reproductibilidad técnica.

⁵⁸ Uno de los pioneros en los estudios de iconografía comparada fue Jurgis Baltrušaitis. Sobre la influencia oriental en la representación de las auras en la Alta Edad Media véase, Baltrušaitis, J., *La Edad Media Fantástica, Antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1983. "Hasta finales de la Edad Media, los santos tienen aureolas opacas, (...) nada se ve a través de ellas. El arte búdico ha utilizado no solamente las aureolas infranqueables para los rayos, sino también, al mismo tiempo, otro tipo de nimbo: en lugar del disco macizo, círculos aéreos. (...) La concepción de estas aureolas de época alta que simbolizan la emanación de la luz y el poder divinos, se debería también a una acción decisiva de elementos orientales. Consúltese también, Bredel O., *Origin and Meaning of the Mandorla*, Gazette de Beaux Arts, París, 1944, pág 13 y ss.

⁵⁹ Benjamin, W., *Discursos ininterrumpidos I*, Editorial Taurus, Madrid, 1987, pág. 26.

⁶⁰ *Ibid.* pág 24

Con gran acierto, Benjamin señala que la imprenta provocó una inmensa transformación de la actitud de los lectores frente al texto, la escritura se convirtió en una tecnología que incorpora el repertorio visual de la oralidad de la Edad Media mediante técnicas de grabado progresivamente más eficientes desde la xilografía a la litografía. En el análisis de Benjamin, el desmoronamiento del aura se produciría con la aparición de los sistemas de producción en cadena introducidos por el capitalismo industrial a finales del siglo XIX y sobre todo con la aparición de sistemas de reproducción audiovisual, la fotografía, el gramófono, la moviola y el cinematógrafo.

Sin embargo, para comprender el proceso de atrofia del aura y el afán por parte de los creadores de imágenes en la Reforma por dotar de aura a sus repertorios de emblemas y alegorías resulta necesario remontarse no tanto a las proyecciones visuales o iconográficas del aura sino a su dimensión legitimadora en el plano religioso-político.

Según la mayor parte de los filólogos indoeuropeos, el sustrato más antiguo del aura es indo-iranio, derivando del término *xhvarnah* que significa gloria en la lengua antigua persa y al entrar ésta en contacto con los pueblos vecinos, pasó a otras muchas lenguas y dialectos vecinos sustituyendo la <xh> inicial por la letra <f>, y así encontramos el término *farn* en la lengua sogdiana, *far(r)*o en los textos bactrianos o *phārra* entre los budistas de la comunidad de Khotán. En la lengua persa moderna, el término *farr* tiene las connotaciones de esplendor, majestad y se utiliza también para designar el nimbo o aureola de los que gozan del favor divino.

El Irán zoroástrico desarrolló una concepción del aura que se extendió durante los primeros siglos de nuestra era por Occidente, adquiriendo formas iconográficas y contenidos muy diversos en la Europa medieval.⁶¹ El disco solar está presente en numerosas culturas de la antigüedad que rendían culto al sol. En la iconografía budista, que ejerció una gran influencia en territorios y civilizaciones muy diversos de Asia Central, es común representar a Buda y a los santos budistas (*arhant*) rodeados de un aura. Los frescos y pinturas sobre seda de los primeros siglos de nuestra era ejecutados por los monjes budistas revelan un gran nivel de detalle en las proporciones y colores de las auras de las divinidades protectoras y de los seres iluminados. La Ruta de la Seda, como ya sabemos, no fue únicamente una ruta comercial sino un vehículo privilegiado para la transmisión espiritual utilizado por los misioneros de todas las religiones, ya fuesen budistas, nestorianos, maniqueos o ismaelitas. Por tanto, en Asia Oriental, el rico desarrollo iconográfico del aura asociado al desarrollo de los mándalas y yantras nos proporciona una primera concepción del aura vinculada al progreso y realización espiritual. No había nada gratuito en la elección de los colores, o de las formas redondeadas, ovaladas o flamígeras de las auras, ya

⁶¹ Resumiendo las posiciones de los iranólogos y filólogos indoeuropeos como Benveniste, Gnoli, Nöldeke o MacKenzie entre otros, la etimología de aura derivaría de los términos *farr(ah)/xvarānah* que encontramos en determinados pasajes del Avesta con el sentido de una fuerza mágica o un poder luminoso o numínico (véase, Duchesne-Guillemin, 1963; Gnoli, 1984). En uno de los textos ceremoniales *Yast* 10.127 el “poderoso” (*uyra-*) *xvarānah*- se identifica con un “fuego abrasador” (*ātarš yōupa.suxtō*) que anuncia la llegada del cortejo de Mitra (Duchesne-Guillemin, 1963, pág. 228 n. 1; cf. Gershevitch, 1959, págs. 136-37). Con la reforma zoroástrica, el término *xwarrah* designa al fuego purificador procedente directamente del cielo” (*pad ātaxš ēwēnag*) en el momento de su concepción. (5.1, 8.8).

que eran el resultado de la experiencia directa de los místicos al visualizar su cuerpo sutil. Dos mil años más tarde, cuando Walter Kilner, jefe del servicio de electroterapia del Hospital St. Thomas de Londres, publicó un libro en 1911 titulado *La Atmósfera Humana* en el que mostraba fotografías de las auras de sus pacientes y de los cambios que experimentaban en función del progreso de la enfermedad. Sus investigaciones sobre los campos de energía manifestados en la formación del aura han sido retomadas por numerosos especialistas para el tratamiento de trastornos neurológicos.

2. EL AURA COMO SÍMBOLO DE LO IRREPRESENTABLE

En la década de 1950, Semyon Davidovich Kirlian y su esposa desarrollaron el método Kirlian de fotografía que utiliza un oscilador de alta frecuencia y permite fotografiar los campos de energía que rodean a los objetos. En resumen, uno de los sustratos fundamentales del aura es su conexión con el estado psico-somático del individuo. Según esta concepción, el perfeccionamiento interior tiene una correspondencia directa en el cuerpo sutil y por tanto, en la dimensión espacial y cromática del aura de cada individuo. Como en tantos otros casos de las relaciones entre ciencia y arte a partir del Barroco, la adopción de nuevos métodos de aproximarse a la realidad permitirá a la ciencia constatar lo que siempre había estado allí. La concepción indo-iraniana de la soberanía resulta esencial para entender el funcionamiento de los sistemas políticos medievales y modernos en Europa. No es posible atribuir discrecionalmente aura o unicidad a un objeto o a un conjunto de artefactos, ya que como señala Benjamin esa dimensión luminosa de la obra de arte o de una imagen se produce en el contexto de la tradición.

Los movimientos de iconoclastia e iconodulia que se han sucedido en Europa y Oriente Medio durante el último milenio no deben interpretarse como posiciones más o menos radicales frente a las imágenes sino frente a las instancias de poder o culturales que producen dichas imágenes. El aura tiene un importante matiz legalista que ha pasado desapercibido para muchos investigadores basado en el tracto legitimador. Los objetos gozan de aura en la medida que se insertan en el proyecto político de un soberano que goza del favor divino. Cuando se rompe la cadena de legitimación, pensemos en el caso del soberano que decide suplantar a la divinidad, los objetos quedan sustraídos del contexto, convirtiéndose en artefactos sobre los que planea, dicho en términos de las categorías estéticas de Benjamin, la melancolía del fragmento.⁶²

Tanto en el superávit de producción de imágenes de la Contrarreforma como en el déficit deliberado de la Reforma promovida por Lutero, Calvino y Zwinglio, hay un debate profundo sobre la legitimación última de la producción y difusión de imágenes. Es un debate fundamental que se retomará cuando los medios de comunicación de masas y las tecnologías digitales permitan una aceleración sin precedentes de la creación y difusión de contenidos. De un

⁶² Benjamin, A., *Ursprung des Deutschen Trauerspiels (El Origen de la Tragedia Alemana)*, Tiedemann, Frankfurt, 1963.

modo, tal vez ingenuo, pero muy pertinente Aldous Huxley reflexionaba sobre el impacto de la multiplicación de las imágenes "(...) *las técnicas reproductivas y las rotativas de prensa han posibilitado una multiplicación imprevisible del escrito y de la imagen. (...) Pero hoy el porcentaje de desechos en el conjunto de la producción artística es mayor que nunca. Estamos frente a una cuestión de aritmética. La situación puede resumirse del modo siguiente, por cada página que se publicaba hace cien años impresa con escritura e imágenes, hoy se publican veinte, o cien. Supongamos pues...que haya hoy tres o incluso cuatro talentos artísticos por uno que había antes. No por eso, deja de ser indudable que el consumo de material de lectura y de imágenes ha superado con mucho la producción natural de escritores y dibujantes dotados.*"⁶³ No existen estudios fiables sobre el ratio de imágenes artificiales por individuo a lo largo de los distintos periodos de la historia, pero no es aventurado afirmar que hasta finales del siglo XVI, la exposición a las imágenes fuera de los lugares públicos (iglesias, procesiones, fastos y coronaciones) era nula. Serán los tratadistas del Barroco los que se ocupan de esta delicada cuestión y como examinaremos en el apartado relativo a la literatura de emblemas, una de las principales dificultades consistía en cómo reconciliar las exigencias del proselitismo motivado por la colonización del continente americano con la creación de imágenes con la suficiente legitimación doctrinal para que tuviesen aura.⁶⁴

Por ello, la representación iconográfica del aura está reservada para aquellos que al haber conquistado sus pasiones, conocen el bien y la virtud, sin que su aura esté sujeta a fluctuaciones porque, para utilizar la terminología budista,



Yazdegird I, representado con el aura de la soberanía divina en una escena de caza

están liberados en vida. Esta correspondencia entre el aura y el perfeccionamiento moral es fundamental para entender su empleo como símbolo de legitimidad política y religiosa.

En los textos avésticos y en los comentarios canónicos posteriores, ese

esplendor o majestad denominado *xhavarnah* / *farr* está administrado por el

⁶³ Huxley, A., *Croisière d'hiver en Amérique Centrale*, Paris, 1948.

⁶⁴ Véase Burger, P., *Teorías de la Vanguardia*, Ediciones Península, Barcelona, 1997, "el concepto de la alegoría de Benjamin que desarrolló para la literatura barroca resulta especialmente apropiada para referirse tanto al aspecto de la producción como al del efecto estético de las obras de vanguardia. (...). 1. Lo alegórico arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla y lo despoja de su función. 2. Lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad. 3. Cuando el objeto deviene alegórico bajo la mirada de la melancolía deja escapar la vida y queda como muerto, detenido para la eternidad." Resulta tentador sustituir "objeto" por "soberano" porque esa es precisamente la principal consecuencia de la pérdida del aura, el rey desconectado de la soberanía divina queda expuesto a la apropiación por la masa de su cuerpo físico ya que su cuerpo místico o aural ya ha perecido.

dios Mitra que, de modo absoluto, puede conceder dicha energía luminosa divina o privar a un soberano de ella. En el ejercicio de esta función, Mitra está asistido por Verethragana, divinidad secundaria portadora de numerosos símbolos como el carnero, el halcón y el viento que se utilizan en las monedas y relieves sasánidas para representar el poder divino recibido por el soberano. El prestigio iconográfico de estos atributos fue tal, que incluso en la época musulmana, 'Obeydollāh ben Ziyād (674-683) gobernador de Basora, combinó la invocación a Dios islámica, *besmillāh*, en las monedas que acuñó, con la efigie de un carnero y coronas aladas utilizadas por los reyes sasánidas como símbolo del poder de origen divino.

La imagen más elocuente de este concepto de soberanía basado en la recepción física de la gloria divina la encontramos en los relieves del entorno conocido como Tāq-e Bostān en la provincia de Kermānshāh, situada en el noroeste de Irán. Estos relieves, de grandes proporciones, tallados sobre la piedra muestran las ceremonias de coronación de varios monarcas sasánidas.⁶⁵ Nos centraremos en la escena de la investidura de Shāpūr II. A la derecha aparece el propio monarca representado como un guerrero poderoso de anchas espaldas a cuyos pies yace el emperador romano Juliano el Apóstata. La figura que le entrega el disco solar símbolo de la gloria divina ha sido identificada por algunos como su hermano Ardashīr II, sin embargo, por su tocado que se reproduce en otros relieves del mismo entorno, es más posible que se trate del dios supremo zoroástrico, Ahūrā Mazdā acompañado por una figura cuyo pie descansa sobre un loto y emana un resplandor, Mitra, el dios de los pactos y el custodio de la gloria divina. La imagen del nenúfar se encuentra en numerosos relieves Sasánidas, ya que cuando el rey mítico Jamshīd perdió su aura al caer en la mentira y en la tiranía, fue el dios de las aguas, Apam-Napāt, quien la escondió bajo las aguas. En la reforma zoroástrica, Mitra el dios solar y Apam-Napāt, el dios de las aguas, el día y la noche, asumieron la tarea de garantizar el orden en el mundo, un ejemplo más de la pervivencia del dualismo en la visión irania del mundo. En otras representaciones, como la de Khosro Parvīz, unos ángeles descienden en su coronación portando unas guirnalda (dastār), que representan la victoria como un atributo de la legitimidad política.

Desde el Imperio Medo y, particularmente, durante las dinastías aqueménidas, podemos encontrar de una forma más o menos elaborada del rey como vicario del esplendor o de la gloria divina. A lo largo de los siglos, el repertorio de símbolos vinculados al aura se fue enriquecimiento por el contacto con otras tradiciones iconográficas como la budista o la maniquea, sin que sea posible afirmar categóricamente la existencia de un único foco de irradiación del aura como legitimidad espiritual y política sino, más bien, un periodo muy largo y fecundo de interrelaciones a través de la Ruta de la Seda.

La noción del aura del soberano iranio quedará perfectamente definido durante la dinastía sasánida (226-650), consolidando las numerosas influencias

⁶⁵ Soudavar, A., *The Aura of Kings, Legitimacy and Divine Sanction in Iranian Kingship*, Mazda Publishers, California, 2003, citando un artículo del iranólogo M. Grenet, “se refuerza la conclusión de la utilización del disco solar por el mitraísmo y el budismo como atributos de la soberanía divina delegada (...)”

recibidas, tanto foráneas, como las derivadas de las reformas de la religión zoroástrica. El aura, en forma de nimbo o disco solar, es la representación iconográfica de la transmisión de la gloria divina (*farr*). La posesión de este esplendor es consustancial al ejercicio de la soberanía real que se despliega en un cuerpo político y otro mítico plenamente interrelacionados.⁶⁶ La recepción de esta legitimidad divina está condicionada al ejercicio de la acción de gobierno conforme a los principios de la buena religión y a la justicia. En otras palabras, la decadencia moral del soberano puede implicar la disminución o pérdida del aura, ya que el soberano sólo reina legítimamente cuando goza del favor divino. La majestad del soberano es precisamente la consecuencia de esa luz brillante cuyo depositario es Mitra y que concede o retira según considere oportuno. Es muy significativo que en la lengua persa el gobierno recibe el nombre de *dowlat*, término utilizado también con el sentido de prosperidad y fortuna. La manifestación social del aura es precisamente la prosperidad y el éxito en las empresas militares. Cuando los dioses le privan a un rey de su aura, los efectos se perciben de inmediato y las consecuencias de la corrupción de su cuerpo místico se extienden al cuerpo social.” Para Virilio⁶⁷ “este es el meollo de la discordia iconoclasta, la del acoplamiento del cuerpo en objetos de un esplendor inusitado”. La interpretación del aura por parte de Virilio desde el materialismo histórico le lleva a afirmar que se produce una apropiación de la voluntad del contemplador, provocando la pérdida del conocimiento. Para este autor, las insignias del poder funcionan como prótesis eficientes que transforman la asistencia del Estado en manipulación de los sujetos por parte del príncipe.

Puede parecer que una visión político-religiosa basada en el aura es algo muy alejado de nuestros días, sin embargo, como señalaba Walter Benjamin en el ensayo citado al comienzo de este apartado, la reproducción masificada de la obra de arte ha terminado por atrofiar su aura. Para Benjamin, la principal característica del aura reside en su valor de verdad y de autenticidad. Es una hermosa definición que concebía el aura como la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar). Hoy, más que nunca, las posibilidades técnicas de editar, fragmentar, aislar o repetir indefinidamente una obra o un discurso político hasta el punto de poder convertir la tautología o la cacofonía en algo interesante, nos muestra hasta qué punto el aura ha quedado reducida al carisma de los dirigentes políticos.

3. LA DILUCIÓN DEL AURA: EL CULTO A LA PERSONALIDAD

Existe una conexión evidente tanto conceptual como etimológica entre el aura y su representación mediante un nimbo áureo. En las culturas indo-iránicas la conexión, como ya hemos señalado, con el disco solar atributo de las divinidades solares como Mitra es evidente. En el aura asistimos a una íntima conexión entre su aspecto intangible que alude a la majestad, perfeccionamiento interior, pureza y soberanía y su visualización mediante el

⁶⁶ Kantorowicz, H.E., *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología medieval*, Alianza Editorial, Madrid, 1985. Como señala este autor, la ficción del cuerpo místico del rey permite explicar la transmisión del poder a los herederos morgmáticos ya que hay un núcleo inviolable del poder soberano que nunca perece; solo el cuerpo físico del rey está sujeto a los avatares de la historia.

⁶⁷ Virilio, P., *La Estética de la Desaparición*, Anagrama, Barcelona, pág 82.

uso del metal más noble, el oro aplicado en forma de panes, láminas o finísimo polvo fijado con algún aglutinante.

En la iconografía budista, el color y la forma de las aureolas representan estados de perfeccionamiento interior de los santos. La apropiación de este símbolo de pureza por la iconografía cristiana hacia el siglo IV d.C. conlleva una simplificación del lenguaje simbólico vinculado al aura quedando reservada para Dios Padre, Jesucristo y los santos. El adagio *aurum nostrum non est aurum vulgi* (nuestro oro no es aquel del vulgo) revela hasta qué punto el aura es producto de un recorrido espiritual. El hecho de que el aura no fuese visible para la mayor parte de los creyentes no era un aspecto que preocupase ni a los creadores de imágenes ni a los teólogos porque el aspecto cultural de la imagen prevalecía sobre cualquier otra consideración. Las auras además, según la doctrina canónica más extendida, eran perfectamente visibles para aquellos cuyo perfeccionamiento espiritual, tales como los místicos, les permitía reconocer o simplemente ver otras realidades que no podían ser percibidas comúnmente por los sentidos.

Como señala Coomaraswamy⁶⁸, "*el anonimato del artista pertenece a un tipo de cultura dominada por el anhelo de liberarse*". El artista medieval no se expresa a sí mismo, sino que expresa una tesis o dicho en términos teológicos, participa de la teofanía consciente de que toda iconografía no es más que uno de los posibles recorridos hasta que la visión sea cara a cara. Para Hans Belting⁶⁹, la era del arte comenzó hacia el 1.400 d.C. ya que durante el periodo anterior las imágenes eran veneradas, pero no admiradas estéticamente y fue en el siglo XV cuando se introdujo la categoría estética en el sentido histórico del arte.

El giro radical del humanismo renacentista respecto a la posición del artista en la sociedad queda patente en la publicación en 1550 de *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, más conocida por el título abreviado *Le Vite* por el pintor y arquitecto Giorgio Vasari. Fue un paso decisivo en la transferencia del aura de la obra al artista. Aunque podrían rastrearse repertorios de anécdotas referentes a los grandes artistas de otros periodos, la contribución de Vasari reseñando las biografías de más de 80 pintores, escultores y arquitectos tendrá un impacto sin precedentes en la formación del mito del artista moderno. Aunque muchas de las anécdotas sean de dudosa atribución o incluso imaginarias, su principal aportación es haber creado el género de la literatura sobre artistas. Para muchos lectores de la época y de los siglos posteriores, la narración de Vasari sobre un determinado artista reemplazaba o actuaba como una metonimia de la obra de ese artista que en muchos casos había ya desaparecido o presentaba menos interés que su propia vida.

Rafael Sanzio de Urbino se tomará la licencia artística como muchos otros pintores del renacimiento de retratarse junto a los grandes filósofos o sabios de la Antigüedad pagana en el conocido fresco conocido como la Escuela

⁶⁸ Coomaraswamy, A., *La Filosofía Cristiana y Oriental del Arte*, Taurus Ediciones, Madrid, 1980.

⁶⁹ Belting, H., *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Akal Ediciones, Madrid, 2009.

de Atenas⁷⁰. El hijo del Greco se convierte en un testigo excepcional del sepelio del Conde de Orgaz asistido por San Esteban y San Agustín. Hasta el siglo XX, aunque los artistas participen en las escenas pudiendo hacer uso de su sentido crítico mediante la disposición de los personajes y la elección del mejor momento, sin embargo ningún artista tendrá la osadía de autorretratarse circundado por un aura. Lo característico del tratamiento iconográfico del aura será precisamente la separación entre lo sagrado y lo profano. El artista tiene fama, prestigio o reputación, pero no tiene aura. En este sentido, como señala con perspicacia Juan Antonio Ramírez⁷¹, citando a Walter Benjamin: *"Lo que señala el aura auténtica es el ornamento, una envoltura ornamental en el círculo donde la cosa o el ser se encuentra estrechamente apretado, como en un estuche. Nada ofrece del aura una idea tan justa como los lienzos tardíos de Van Gogh, en que el aura está pintada al mismo tiempo que el objeto"*.



En 1875 se creó la Sociedad Teosófica en Nueva York por Helena Petrova Blavatsky y el coronel Henry Steel Olcott. Las doctrinas teosóficas se basaban en un sincretismo de filosofías y religiones occidentales, orientales, considerándose la heredera

de la tradición hermética. Este movimiento tuvo una influencia considerable en numerosos artistas de la vanguardia como Kupka, Kandinsky o Itten al vincular el tratamiento del color al aura de cada individuo cuya emanación depende de su propio estado emocional y perfeccionamiento espiritual. De todos los escritores teosóficos, Leadbeater fue quien más se ocupó de esta cuestión, considerando que todo ser humano tiene unos chakras o discos cuyas emanaciones constituyen el aura específica de cada individuo con intensidades y colores diferentes. Independientemente de lo discutible de esta afirmación y de las evidencias científicas contradictorias sobre las supuestas emanaciones o auras fotografiadas por Baraduc o Kirlian, esta corriente de pensamiento contribuyó a la desacralización del aura. Todos tenemos aura, hay auras sanas y enfermas, y el color del aura se convertiría en un procedimiento de diagnóstico para determinadas escuelas de psicoterapia.⁷² No obstante, la teosofía aseguraba que la iniciación a los distintos grados del conocimiento

⁷⁰ Nesselrath, A., *Raphael's School of Athens*, Edizioni Musei Vaticani, Ciudad del Vaticano, 1997.

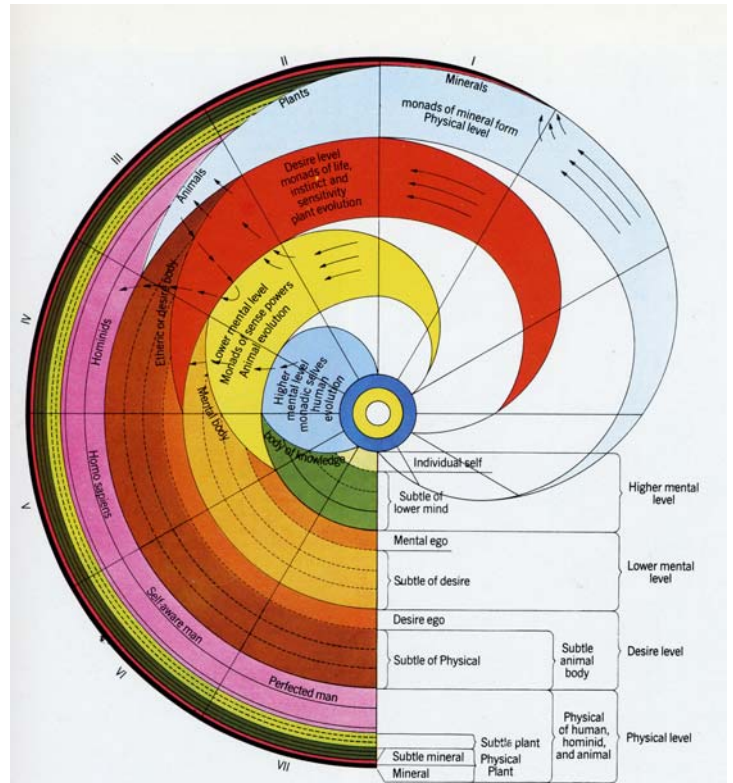
⁷¹ Ramírez, J.A., *El Objeto y el Aura*, (DES)orden visual del Arte Moderno, Akal Ediciones, Madrid, 2009, pág 171.

⁷² Véase el interesante texto del gran iranólogo Henri Corbin, *Symbolisme et réalisme des couleurs en cosmologie shi'ite d'après le "Livre du hyacinthe rouge" de Sheykh Mohammad Karīm-Khān*, Eranos-Jahrbuch, Leyden, 1974 "La filosofía del color no se limita al mundo sensible; si bien es cierto que en el mundo sensible el color se manifiesta en los fenómenos sensibles, no obstante su origen y sus manifestaciones proceden de los mundos suprasensibles". Y de un modo mucho más explícito en *El Hombre de Luz en el Sufismo Iranio* indica que el color de las túnicas y mantos de los místicos no es casual ya que hay un vínculo entre dichos colores y los fotismos cromáticos que muestran al místico su grado de perfeccionamiento espiritual.

teosófico tendría una doble consecuencia, permitir al iniciado transformar su emanación áurea e incrementar su capacidad de visualizar la materia etérica de otros seres humanos. El aura se había democratizado pero todavía podemos rastrear en el discurso doctrinal de los teósofos una influencia clara de la teoría tradicional del aura como emanación vinculada a una transformación interior.



San Lucas pintando a la Virgen. Siglo XVI.
Obra de Niklaus Manuel Deutsch. De la infinidad de representaciones del aura en la iconografía cristiana hemos elegida ésta porque añade un elemento interesante al concepto del aura, el artista mediante la inspiración divina recibe facultades delegadas de creación

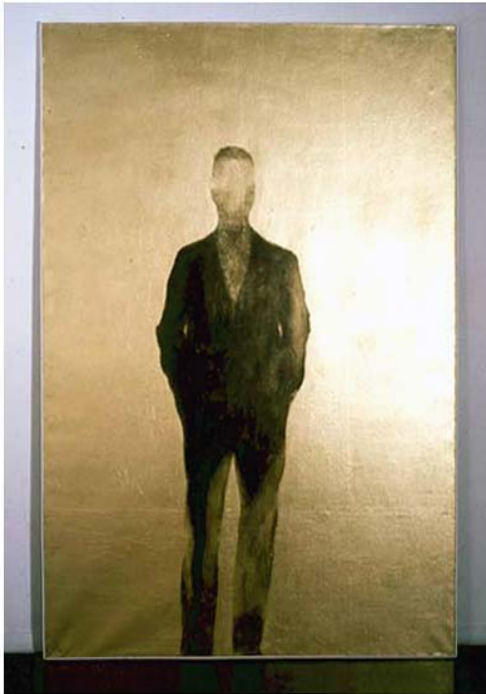


Cada uno de los estadios del progreso espiritual se corresponde según los místicos de numerosas culturas con un determinado color.

No es casual el interés de numerosos investigadores rusos por la teosofía y sobre el aura antes de la Revolución Soviética de 1917. Porque hasta esa fecha, posiblemente Rusia más que ningún otro país europeo siguió preservando y creyendo en la dimensión aurática de la obra de arte mediante la veneración y elaboración de iconos. El icono ruso que ha sido objeto de estudios ya clásicos por Trubetzkoi, Bobrinskoy o Ouspensky ha conservado más que ninguna otra manifestación artística la concepción originaria del aura como presencia de una ausencia, la imagen del Dios invisible. La importancia de la aplicación del oro en los iconos reside en la concepción del artista frente a la obra de arte, el oro no es un color, ni está aplicado o tratado en relación con los demás colores del icono, el oro es según los manuales de iconografía

eslavos, "svet", la luz. En la lengua rusa, se utiliza el verbo escribir para referirse al proceso de pintar un icono. En su conjunto, el icono funciona como un emblema, y por eso es común que muchos iconos contengan una o varias frases que actúan como el lema dogmático. La representación figurativa del icono se produce sobre un campo de oro que actúa como la subscriptio. El icono es un instrumento de contemplación, provoca un estado en el espectador, alejándolo de la mera contemplación de las formas sensibles y a medida que la escena representada se distancia de su percepción, cobra una importancia creciente el aura del icono, su irradiación.

Será en el contexto de la post-modernidad, particularmente por influencia del movimiento del pop-arte cuando se produzca un vaciamiento del concepto tradicional del aura manteniendo únicamente sus aspectos formales, la dimensión áurea y la asociación simbólica con el prestigio, el poder y el lujo.



Las conocidas serigrafías de Warhol sobre Marilyn Monroe en un fondo de oro hacia finales de 1950 fueron el primer paso para ofrecer el aura a la sociedad de consumo. Supuso también la consagración de Warhol como artífice del movimiento pop ya que esta serigrafía sobre fondo en oro fue adquirida por Philip Johnshon, director del Museo de Arte Moderno de Nueva York en esa época para la colección. En esta obra, el fondo dorado rodea completamente la imagen de Marilyn como icono mediático. El aura se convierte en el envoltorio de lujo de una diva cuya fragilidad emocional queda escondida por la posesión y

reproducción de su sensualidad mecanizada.

La apropiación del aura como objeto de consumo implica también una posesión mediata del referente como ocurre en el relato de una las obras más conocidas de Ian Fleming⁷³, *Goldfinger*, el calculador agente soviético al que se enfrenta James Bond y cuyo principal afán es atesorar la mayor cantidad de oro para poder distorsionar y controlar los mercados internacionales.

⁷³ Fleming, I., *Goldfinger*, MacMillan Publishing Company, Londres, 1960, (Traducción del autor de la tesis), pág 167.

“Cada mes está con una mujer distinta (...) las hipnotiza y luego las pinta de oro.”

“¡Santo Cielo!” ¿y por qué?

“No lo sé. Jill me dijo que está obsesionado con el oro. Imagino que tal vez piense que al pintarlas de oro, no sé, de alguna manera está adquiriendo más oro. Ya sabes, como si se casase con el oro. Tiene un sirviente que se encarga de pintar a las chicas de oro. Tiene que dejar siempre un espacio sin pintar a la altura de la clavícula. Mi hermana Jill no sabía por qué era eso. He averiguado que el motivo es para evitar que se mueran. Si la totalidad de sus cuerpos estuviesen cubiertos de pintura, los poros de la piel no podrían respirar (...).”

Este fragmento de la conocida saga de James Bond escrito en 1960 muestra con perspicacia el mecanismo de apropiación ficticia del aura de las cosas mediante su consumo. El texto podría funcionar además como un relato mítico de la sociedad de consumo, porque Jill contratada como acompañante(*escort*) por el temible Goldfinger es descrita como una hermosa mujer rubia, pero no suficientemente para el consumidor final (Goldfinger) que paga para que la pinten de un intenso color dorado. Su protección, como en el mito griego del talón de Aquiles, es retener una parte de su condición original, un espacio de su piel sin pintar.

Con intenciones diversas, una serie de artistas tales como Beuys, Klein o Pistoletto realizarán trabajos muy interesantes relativos a la liquidación total del valor simbólico del aura y la posibilidad de apropiación por cualquier individuo. La obra de Michelangelo Pistoletto, uno de los representantes más conocidos del Arte Povera, titulada Autorretrato en Oro, traduce visualmente la apreciación de algunos teóricos como Danto sobre el fin del arte entendido como el fin de los grandes relatos. A diferencia de los pintores del Renacimiento como Pietro della Francesca por quien Pistoletto siente una especial predilección, o Paolo Veronese, Rafael Sanzio o Giulio Romano, el artista ya no ofrece al público un relato ni se incluye de modo más o menos evidente en la escena como representante de todos los futuros espectadores sino que se convierte en el propio sujeto y objeto de la composición. No estamos ante un retrato, sino ante una marca de producción, la emanación áurea del artista. Si Warhol había actuado como taumaturgo del arte-pop mostrando que el artista puede apropiarse del prestigio de cualquier evento o individuo decidiendo cual es el formato más adecuado para su consumo, Pistoletto avanzará en una dirección más radical al proponer un aura sin referente, ya que no estamos ante una imagen cultural o representativa de algo, de hecho, el contorno borroso del artista con las manos en los bolsillos no aporta ninguna información visual sobre el sujeto representado.

4. EL MARKETING DEL AURA

La crisis de las ideologías y el fin de los grandes relatos anunciados por los filósofos y teóricos de la comunicación hacia 1960, además de propiciar una rápida sucesión de movimientos contraculturales y transvanguardistas conllevó también, como señala Baudrillard, el triunfo de una economía liberada de las ideologías, de las ciencias sociales y de la historia, entregada a la especulación

pura. En su ensayo, *La Transparencia del Mal* afirma que en la posmodernidad *"hasta lo más marginal y banal, incluso lo más obscuro se estetiza, se culturiza y se museifica"*.⁷⁴ Este proceso de desamortización ideológica produjo una desocupación de espacios que tradicionalmente estaban ocupados por saberes o valores que gozaban de una dimensión aurática. La educación, el arte, la relaciones sociales, la dimensión espiritual del individuo, la política, la antropología y la ciencia eran territorios gestionados y supervisados por una o varias disciplinas cuyos expertos o investigadores asumían la responsabilidad de determinar las lindes entre disciplinas afines, las posibles interrelaciones, complementariedades o exclusiones. En 1960, todavía, resultaba impensable, o poco probable, que las grandes corporaciones a través de su imagen de marca pudiesen ejercer una influencia decisiva sobre estos campos.

Podríamos afirmar que el discurso de la mayor parte de los teóricos de la posmodernidad procedentes de campos muy diversos constituye una reflexión sobre la pérdida o supresión del aura, cuyos efectos, por su propia naturaleza y origen examinados en los apartados anteriores, supone una pérdida de legitimidad del sistema en su conjunto. Al igual que en la obra *Ejercicios de Estilo* de Raymond Queneau en la que el autor relata un evento trivial de 99 maneras diferentes, jugando con las figuras retóricas y los géneros tradicionales, la ausencia de un discurso aurático hace que todo discurso pueda convertirse en un metáfora de otro. Los recursos tradicionales de la retórica requieren un espacio para su recorrido y el concurso de la imaginación del lector/espectador; las imágenes mediáticas y los textos cada vez más abreviados de las nuevas tecnologías eliminan los espacios intermedios, no callan jamás, están disponibles inmediatamente y se suceden cada vez más aceleradamente para abolir el espacio y el tiempo de todo relato.

El juicio de Benjamin sobre el aura tenía un valor de pronóstico, evidentemente no hubo un momento puntual en el siglo XIX o XX cuando se produjo la pérdida del aura. Sin embargo, esta afirmación, tal vez hiperbólica, sirvió para propiciar numerosas teorías sobre el fin del arte, la pérdida progresiva del contenido aurático o el enfriamiento del aura cuya principal consecuencia fue el aplastamiento o alisamiento de todo contenido simbólico para que la reversibilidad entre forma y fondo facilitase la tarea de la propagación y difusión de un mundo audiovisual reproducible en el código binario digital.

Hacia 1960, Milton Friedman⁷⁵, considerado el padre de la doctrina monetarista en economía escribió *Historia del Monetarismo en Estados Unidos de 1867-1960* que tendría una influencia capital en la gestión de los recursos públicos. De forma muy resumida, la teoría de Friedman aboga por un

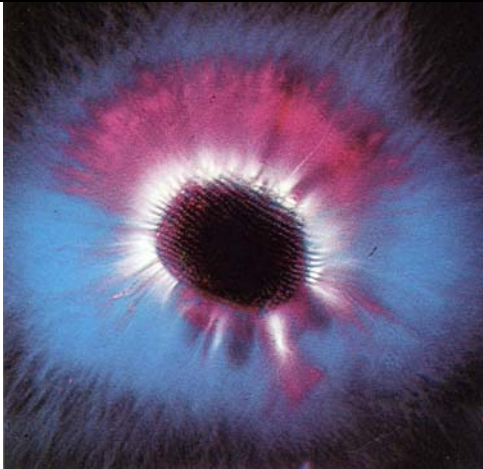

⁷⁴ Baudrillard, J., *La Transparencia del Mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Anagrama, Barcelona, 1990, pág. 22.

⁷⁵ Friedman, M., y Friedman, R., *Libertad de elegir: hacia un nuevo liberalismo económico*, Grijalbo, Barcelona, 1980. Véase también el interesante artículo de Paul Krugman sobre Milton Friedman (New York Times Service y publicado en el EL PAÍS "¿Quién era Milton Friedman?" (19/10/2008), y su crítica al neoliberalismo: "En la reseña de 1965 sobre *Monetary history*, de Friedman y Schwartz, el fallecido premio Nobel James Tobin acusaba levemente a los autores de ir demasiado lejos. "Considérense las siguientes tres proposiciones", escribía. "El dinero no importa. Sí que importa. El dinero es lo único que importa. Es demasiado fácil deslizarse de la segunda proposición a la tercera". Y añadía que "en su celo y euforia", eso es lo que, muy a menudo, hacían Friedman y sus seguidores".

intervencionismo mínimo del Estado ya que los mercados son eficientes por sí mismos sin necesidad de los programas estatales de intervención o de estímulos fiscales para controlar la economía. El crecimiento económico dependía del control por la Reserva Federal o por un banco central de la cantidad de dinero en circulación. Frente a la doctrina keynesiana incorporada al programa del New Deal impulsado por Delano Roosevelt para combatir la Gran Depresión, en virtud de la cual, el ciudadano gozaría de una protección estatal desde la cuna a la tumba, el monetarismo se mostró tajante en la necesidad de controlar el gasto público retirando al tutela estatal sobre numerosas áreas como sanidad, educación, cultura o bienestar abogando por una gestión eficiente basada en las leyes de la oferta y de la demanda realizada por entes privados.

A partir de la década de los 60 del siglo XX, las grandes empresas multinacionales comienzan a implicarse activamente en sectores que anteriormente les estaban vedados mediante los contratos de patrocinio y las becas de investigación. Durante los treinta años siguientes hacia 1990, las corporaciones rediseñarán su rol en el mercado, de ser meras proveedoras de bienes y servicios se convertirán en partícipes activos en la política, la ciencia o las artes avalados siempre por la comunidad de consumidores.

Con su particular estilo desenfadado, Naomi Klein⁷⁶ formula una serie de apreciaciones sobre la ocupación por las marcas de territorios que se habían quedado abandonados o desprotegidos porque la respuesta o la gestión de las políticas tradicionales ya no era satisfactoria. *“La respuesta que provocó la política de identidad logro ocultarnos que las empresas, los responsables de los medios de comunicación y los productores de la cultura popular aceptaban con gran rapidez muchas de nuestras exigencias de representación, aunque quizá no por las razones que nosotros esperábamos. (...) Una vez que comenzamos a buscar nuevas fuentes de imagería de vanguardia, las identidades sexuales y raciales extremas por las que luchábamos fueron reemplazadas por estrategias de contenido de marca y marketing sectorial (...)”*.

| | |
|---|--|
|  |  |
| <p><i>Fotografía por el método ideado por Semyon Kirlian del aura de un dedo en estado de meditación.</i></p> | <p><i>Fotografía del dedo anterior cuando el sujeto estaba en estado de ira. Este cambio de humor se detecta en la imagen mediante el aura roja inferior</i></p> |

⁷⁶ Klein, N., *NO LOGO – El poder de las marcas*, Paidós, Barcelona, 2001.

III. LA REFORMA Y LA CONTRARREFORMA: LA TECNOLOGÍA DE LA TIPOGRAFÍA Y DE LOS EMBLEMAS

A. ICONOLATRIA, ICONOCLASTIA E ICONODULIA

1. INTRODUCCIÓN

En su historia sobre las imágenes prohibidas, el historiador de las ideas francés Alain Besançon⁷⁷ considera que en la cultura occidental se han producido tres periodos de iconoclastia. El primero ocurrió con el rechazo por parte de Platón a los artistas porque no son capaces de alcanzar lo verdadero y en consecuencia, sus producciones son un mero trampantojo, un remedo de la belleza eterna que intentan remedar mediante artificios. Este ciclo sobre las relaciones de la imagen con su referente culminará en la revuelta iconoclasta mencionada en el párrafo anterior. El segundo ciclo o episodio de iconoclastia se producirá en la Edad Moderna cuando al superávit de imágenes introducido por la Contrarreforma le seguirá una violenta reacción por parte de Lutero y Calvino dando lugar a la guerra de las imágenes conocida como la Beeldenstorm que se extendió por los Países Bajos en 1556, y que se saldó con la destrucción de muchas obras de arte sacro utilizadas para el culto en las iglesias y monasterios. Para Besançon, el tercer ciclo se iniciaría con el proceso de desmaterialización iniciado por Hegel⁷⁸ en sus Lecciones sobre la Estética. El verdadero arte no puede ser otra cosa, según Hegel, que imagen de Dios, lo que solo se produjo en el periodo clásico, ejemplificado por el arte griego, "*donde la imagen divina encontró el acuerdo perfecto con lo religioso*"; o más exactamente, donde la imagen divina encontró su única realización satisfactoria a la vez desde el punto de vista teológico y desde el punto de vista artístico, como imagen exacta de Dios y como obra bella. Hegel dedica páginas lúcidas al arte cristiano y, finalmente, al arte de la ilustración, que ya presagia el agotamiento de la imagen divina y el fin de arte por razones similares a las que invocaría Walter Benjamin a comienzos del siglo XX, la pérdida del aura, o dicho en términos hegelianos, la fe íntima que permite tratar con profunda seriedad el contenido y su representación.

El principal interés que tienen las revueltas iconoclastas a efectos de la investigación realizada en esta tesis reside en la reflexión que los partidarios de cada uno de los bandos harán sobre el impacto de las imágenes en la vida pública y privada. A estos efectos, el Concilio Segundo de Nicea (787) distinguió nítidamente entre iconolatria, literalmente la adoración de las imágenes y la iconodulia, su veneración. Las imágenes no tienen ninguna virtud por sí mismas, pero constituyen un vehículo para acercar al creyente a su referente mediante el acto del culto, prosokynesis.

⁷⁷ Besançon, A., *La imagen prohibida: Una historia intelectual de una iconoclastia*, Siruela, Madrid, 2003.

⁷⁸ Hegel, G.W.F., *Lecciones sobre la Estética*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Akal, Madrid, 2005.

"Para resumir nuestro acto de fe, mantenemos sin modificar todas las tradiciones eclesiásticas que nos han sido transmitidas, una de las cuales es la de realizar representaciones pictóricas que favorece la predicación de los Evangelios y una tradición que resulta útil a muchos efectos, pero particularmente debido a que permite percibir la encarnación del Verbo de Dios como algo real y no fantástico (...). Defendemos por tanto la creación de imágenes venerables y santas, en pinturas, mosaicos y otros materiales adecuados que deberán colocarse en las santas iglesias de Dios y en los objetos religiosos, vestimentas, tapices y pinturas tanto en las casas como en los caminos. Cuanto más las figuras de Nuestro Dios Padre, el Salvador Jesucristo, La Inmaculada Madre de Dios, los Ángeles y todos los Santos sean contemplados por las personas pías mediante representaciones artísticas de las mismas, con más facilidad los creyentes podrán elevarse a la memoria de sus prototipos y anhelarlos (...) porque el honor y la reverencia atribuido a las imágenes se transfiere a aquello que la imagen representa, y el que venera una imagen, venera aquello que está representado en la imagen."⁷⁹

La transcripción de este fragmento de las resoluciones del Segundo Concilio de Nicea muestra hasta qué punto la encarnizada disputa entre la iglesia de Roma y los iconoclastas que había comenzado con el edicto de León III, promulgado en el 726 de nuestra era, prohibiendo las imágenes por considerarlas ídolos, no era trivial, ya que estaba en juego un elaborado proyecto iconográfico al servicio del dogma. El nacimiento y la consolidación del cristianismo se basa en una visión agonista de la existencia. Cuando el cristianismo estaba todavía en la clandestinidad, numerosas corrientes gnósticas, herméticas o de origen oriental como el maniqueísmo utilizaban imágenes organizadas con gran eficacia para captar adeptos. Para los primeros padres de la Iglesia, la poderosa retórica de San Agustín podría suplir cualquier déficit de imágenes porque su dominio indiscutible de los tropos le permitía crear espacios donde el oyente puede visualizar cada una de las etapas de la argumentación.

Un aspecto fundamental de la rivalidad entre cultos, doctrinas, religiones y herejías durante el Bajo Imperio Romano fue la importancia del proselitismo mediante la persuasión de las imágenes. Cada doctrina intentará encontrar un patrocinador en el ámbito político-militar para obtener su protección y organizar su expansión provocando la publicación de edictos o decretos que declaren al resto de los cultos en dicha zona del Imperio heterodoxos o heréticos. En muchos casos, el oportunismo político justificaba el apoyo a una determinada facción. El emperador de Bizancio, León III el Isaúrico apoyó abiertamente la causa de los iconoclastas, no tanto por convicciones, sino para congraciarse con los judíos y musulmanes de su imperio que sentían una profunda aversión por el culto a las imágenes ya que desafiaba abiertamente uno de los pilares de su fe que les prohibía postrarse ante imagen alguna.

El final de la disputa iconoclasta y el progresivo éxodo de los seguidores de aquellas corrientes, declaradas heréticas por Roma o Bizancio, hacia las zonas más orientales del antiguo Imperio Romano, propiciará el florecimiento

⁷⁹ *The Seven Ecumenical Councils of the Undivided Church*, trad H. R. Percival, en *Nicene and Post-Nicene Fathers*, 2nd Series, ed. P. Schaff and H. Wace, (repr. Grand Rapids MI: Wm. B. Eerdmans, 1955), XIV, págs 549-551.

de escuelas sincréticas en Asia Menor y Oriente Medio. Si en el periodo de apogeo de la Pax Romana durante los dos primeros siglos de nuestra era, podemos hablar de una auténtica contaminación de los ritos romanos por influencia del mitraísmo y otras doctrinas procedentes de Asia, a este movimiento de flujo, le seguirá el de reflujo a finales del siglo VIII cuando la Emperatriz Irene actuando como regente de su hijo Constantino VI (780-97) se desmarca abiertamente de los anteriores emperadores bizantinos iconoclastas y restaurar las relaciones con el Papa de Roma. La restauración de la iconodulia se producirá con el Segundo Concilio de Nicea celebrado en el año 787.

Este movimiento de flujo y reflujo es un aspecto esencial para comprender qué sucedió realmente con el inmenso acervo de estrategias mnemotécnicas, imágenes percusivas y creación de espacios imaginarios retóricos que habían estado utilizando grupos muy diversos durante los primeros diez siglos de nuestra Era en el actual espacio europeo. Consideramos que no es posible explicar adecuadamente la eclosión de imágenes a finales de la Alta Edad Media sin hacer referencia al elemento oriental, en este caso, el catalizador fue el Islam. Como examinaremos en el siguiente apartado, el florecimiento de la ciencias y de las artes en el Islam, que se inició durante el reinado del califa Harun al-Rashid (786-809), inmortalizado en las Mil y Una Noches actuó como un catalizador de las corrientes, doctrinas, credos, filosofías y herejías que habían agotado su andadura en Occidente.

2. LA CASA DE LA SABIDURÍA. RECEPCIÓN Y REFORMULACIÓN DEL PENSAMIENTO CLÁSICO Y HETERODOXO

Con la llegada de la dinastía abasí en el 750, y bajo la influencia de la poderosa familia de origen persa, los barmacés, el saber disperso o clandestino fue reunido en una de las iniciativas más apasionantes de la historia conocido como el movimiento de las traducciones que permitió reunir y cotejar manuscritos en lenguas tan diversas como el griego, el siríaco, arameo, pahlevi, sánscrito, latín y hebreo. Un equipo de traductores, en su mayoría de origen persa, aprovecharon este esfuerzo sistematizador de traducción al árabe los textos rescatados de medicina, física, astronomía, matemáticas, botánica, zoología, arquitectura, filosofía y metafísica para intentar recuperar la cultura sasánida, o dicho de una forma más política, persianizar el califato. El rescate heroico de dichos textos y la labor durante dos siglos de numerosos científicos de orígenes y creencias muy diversas atraídos por el espíritu de tolerancia de la institución *Beyt-ol-hekmat*), literalmente la Casa de la Sabiduría, traducción literal del término biblioteca en pahlevi al árabe (creada hacia el 820 por Hārūn al-Rashīd) constituye el fundamento del desarrollo de las ciencias durante el Islam. La gran mayoría de los científicos y traductores que participaron en esta aventura intelectual procedían de la Persia sasánida, familias cristianas nestorianas como los Bakhtiusu o Hunyān, sabeos como los Ibn Qurra, y persas de la religión zoroástrica conversos al Islam, al menos formalmente, tales como el gran médico Rāzī que dirigió la construcción del hospital Adudi en Bagdad, o Ibn Sahl que fue el primer director de la Casa de la Sabiduría.

Uno de los traductores más destacados de la Casa de la Sabiduría en Bagdad, el ya citado Thābit ben Qurrah (826-909), un sabeo vinculado a la corriente místico-matemática pitagórica, tradujo numerosos tratados de astronomía y matemática de la lengua siríaca al árabe iniciando una dinastía de traductores que durante un siglo desarrollaron una labor transmisora de primer orden. Los herederos más directos del pensamiento "neo-sabeo", que floreció durante el esplendor del califato abasí, fueron los ismaelitas quienes adoptaron la teoría de las correspondencias entre el macrocosmos y el microcosmos explicada mediante diagramas para facilitar sus labores de proselitismo. Cuatro siglos más tarde, con un propósito similar, Ramón Llull redactará el *Ars Magna*, (1274) obra que revela numerosas influencias orientales, y cuya finalidad era diseñar un lenguaje universal que facilitase la conversión de los musulmanes.

A pesar de la prohibición que pesaba en el Islam sobre la creación de imágenes por los hombres, la mayor parte de los traductores, filósofos y hombres de ciencia que contribuyeron al esplendor cultural de esta nueva religión procedían de territorios que habían sido conquistados por las tribus árabes y en los que el uso de imágenes con fines didácticos o mnemotécnicos se había empleado durante siglos para la transmisión del saber.

En una religión que se había transmitido fundamentalmente mediante una estrategia oral basada en la repetición mecánica del texto coránico, los cripto-chiítas, sobre todo los ismaelitas, prestarán mucha atención a la seducción mediante la palabra y los diagramas que arborizaban todo el conocimiento disponible. Serán además los primeros en introducir la noción del enciclopedismo en el mundo islámico pero lo harán de una forma muy sutil, reivindicando la interpretación alegórica (*tā'vīl*) del gran libro de la naturaleza redactado por Dios. Esta posición de unión profunda gnóstica en la diversidad les permitirá convertir al Corán y la Tradición en una gigantesca máquina de relacionar, nada escapa al Todo, a la Unidad, lo que les llevará a desarrollar una teoría de las correspondencias, arte, ciencia, mundo, magia, memoria, participa de un saber hermético impartido a los iniciados.

Otro factor importante fue la síntesis del saber disperso llevada a cabo por los grandes polígrafos de cada siglo durante el periodo de florecimiento de las ciencias del Islam, o dicho de un modo más simple, en cada siglo hubo uno o dos grandes pensadores capaces de sintetizar magistralmente cuál era el estado de la ciencia de entonces. Estos compendios permitirán a la siguiente generación de científicos avanzar sobre terreno firme. La síntesis requería también unos canales de distribución del saber y esta función, en ocasiones, fue desempeñada por las sectas heterodoxas del Islam.

B. LA REFORMA Y LOS MOVIMIENTOS REFORMISTAS

Los historiadores sitúan el comienzo del movimiento de la Reforma, conocido también como la reforma protestante, el año en que Martín Lutero hizo publicas sus 95 tesis en la puerta de la catedral de Wittenburg, concretamente la víspera

de la fiesta de Todos los Santos, el 31 de octubre de 1517. Redactadas en latín, las *Disputatio pro Declarationes Virtutis Indulgentiarum*, Disputa sobre la Eficacia atribuida a las Indulgencias, abordan el controvertido asunto teológico de la posibilidad de adquirir indulgencias papales por los fieles a los efectos de obtener la redención automática de los pecados cometidos. Este sistema de mercantilización de la absolución suponía una importante fuente de ingresos para la iglesia de Roma. Sin embargo, en las tesis de Lutero no encontramos una sola referencia a una posible reacción iconoclasta o a un programa iconográfico alternativo.

Sin embargo, medio siglo más tarde, en 1567 se produjo una gran revuelta iconoclasta conocida como la Beeldenstorm localizada en el territorio de las 17 provincias que abarcaba el norte de Francia, Bélgica y los Países Bajos. Esta revuelta integrada por individuos de clases sociales muy diversas, conllevó el saqueo y destrucción de iglesias, monasterios y sobre todo de objetos religiosos (reliquias, imágenes y retablos) al considerar que el culto que se rendía por los fieles católicos a estos objetos equivalía a una forma de idolatría. A los efectos de nuestra tesis, resulta pertinente indagar hasta qué punto un conjunto de objeciones religiosas llegaron a vincularse a un programa, bastante extremo en algunos casos, de iconoclastia. En uno de los textos citados por Menozzi, el Decreto de Eduardo VI para la diócesis de Canterbury (1547) se pide a los visitantes "*que comprueben si se habían destruido todos los tabernáculos y ornamentos, todos los altares, candelabros, relicarios y velas, pinturas, cuadros y todos los demás monumentos a los falsos milagros, peregrinajes, idolatrías y supersticiones (...)*"⁸⁰

El término Reforma engloba movimientos muy diversos y que se desarrollaron en áreas geográficas con notables diferencias culturales y políticas. Desde las doctrinas radicales de Ulrich Zwingli en Zürich, el milenarismo de Savonarola, el sistema teocrático de Calvino en Ginebra o la proclamación de la Iglesia Reformada de Inglaterra en 1534 por Enrique VIII a las revueltas anabaptistas, husitas o el pensamiento humanista de Erasmo de Rotterdam. Sin embargo, a los efectos de indagar en el programa iconográfico de la Contrarreforma, examinaremos el movimiento reformista de un modo global sin centrarnos en las sutiles diferencias doctrinales que diferencian a los distintos grupos.

Del examen de los principales textos de este movimiento y de la investigación en los últimos cincuenta años sobre el corpus iconográfico⁸¹ de la Reforma podemos afirmar que la doctrina de los reformistas sobre las imágenes fue modificándose en función de los acontecimientos y por tanto, habría que

⁸⁰ Menozzi, D., *Les images, L'église et les Arts Visuels*, Ed. Le Cerf, París, 1991.

⁸¹ Sobre el impacto de la reforma protestante en la iconografía y en las artes visuales en el Norte de Europa véase, Crew, P.M., *Calvinist Preaching and iconoclasm in the Netherlands, 1544-1569*, Cambridge University Press, Cambridge, 1978; Kelly, M., *Iconoclasm in Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003; Braider, C., *Refiguring the real: picture and modernity in word and image, 1400-1700*, Princeton University Press, Princeton, 1993; Coulton C.G., *Art and the Reformation*, Archon Books, New York, 1969; Eire, Carlos, M.N., *War against the idols: the reformation of worship from Erasmus to Calvin*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986 y la importante contribución de Panofsky, E., *Los primitivos flamencos*, Ed. Catedra, Madrid, 1998.

distinguir un primer periodo hasta 1530 más centrado en los aspectos teológico-políticos de la venta de indulgencias y lo que podríamos llamar un protestantismo militante que se desarrolla entre 1530 y 1570. Es en este segundo periodo cuando se producen las revueltas iconoclastas, primero en los cantones suizos (Berna, St. Gall, Neuchatel (1530), Lausana y Ginebra (1535)), extendiéndose posteriormente a los Países Bajos y el norte de Francia.

Nuestra investigación intentará responder a las siguientes cuestiones:

- a) ¿Existe un programa iconográfico específico de la Reforma que lo distingue netamente de la Contrarreforma?
- b) El origen de impacto del movimiento iconoclasta de la Reforma en la gestión y producción de imágenes y en su relación con el texto.
- c) El posible uso diferenciado de la tecnología de la imprenta en la predicación protestante y católica ya que tanto la Iglesia Reformada como la Iglesia de Roma hacía uso de imágenes percusivas en sus predicas con el fin de lograr una persuasión en los fieles.
- d) ¿Puede hablarse de un barroco protestante o, por el contrario, el estilo barroco puede considerarse como un sistema de persuasión visual utilizado fundamentalmente por la Contrarreforma?

En el fondo estos cuatro interrogantes están interrelacionados. Para centrar la cuestión comenzaremos por la quema pública de libros, tapices, obras de arte, grabados, tapices y brocados promovida por Girolamo Savonarola el 7 de febrero 1497, *il falò delle vanità*, la hoguera de las vanidades. Sin embargo, este acto no se trataba tanto de un ejercicio público de iconoclastia, sino más bien de purificación, de rechazo al fasto y a la ostentación de la curia Romana. Expresado en pocas palabras, aunque trascendentes, a los efectos del movimiento reformista posterior, la corrupción y la venalidad del Papado se manifestada en la profusión y abigarramiento de objetos e imágenes. No hay una crítica a la imagen individualmente considerada sino al ejercicio alegórico de un poder espiritual corrupto a través de una multiplicidad de imágenes. La reacción del papa Alejandro VI y de las autoridades apostólicas es también muy significativa, Savonarola es condenado por hereje; se le excomulga y su cuerpo ardió en la hoguera durante varias horas para garantizar que no quedase ningún vestigio que pudiese ser utilizado como reliquia por sus seguidores en Florencia.

Muy acertadamente señala Freeberg en su análisis sobre la idolatría y la iconoclastia que *"podemos captar con este recorrido por los movimientos iconoclastas a lo largo de la historia, algunas de las paradojas profundas de la iconoclastia, amamos las imágenes y las odiamos, las tenemos en gran estima y las detestamos, conocemos su poder y si nos las destruimos las consideramos redentoras"*.⁸²

⁸² Freeberg, D., *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2009, trad a cura di Giovanna Perini, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, University of Chicago Press, 1989.

Las obras completas de Lutero abarcan más de cuarenta volúmenes, sin embargo, no encontraremos una condena explícita de las imágenes ni una actitud iconoclasta, ni una argumentación teológica contraria al uso de las mismas. *"Las imágenes, las campanas, casullas, ornamentos de las iglesias, la iluminación de los altares me resultan del todo indiferentes. Quien lo desee puede prescindir de los mismos. Las imágenes o pinturas cuyo origen son las Sagradas Escrituras o historias moralizantes me parecen muy útiles aunque soy indiferente en cuanto a su uso y son opcionales. No tengo simpatía alguna por los iconoclastas".*⁸³

De hecho, el arte del Quattrocento no era el más propicio para suscitar un movimiento iconoclasta, podríamos definirlo como un arte fundamentalmente honesto en línea con la preocupación de los humanistas de volver a las fuentes e indagar sobre la relación entre el hombre y Dios prescindiendo de la mediación retórica de la escolástica. Este planteamiento coincidía en bastantes puntos con el ideario de la Reforma aunque el movimiento reformista con algunas excepciones como Erasmo de Rotterdam o Felipe Melanchthon no puede calificarse de humanista. Tanto la Iglesia de Roma como los reformadores habían percibido con gran claridad dónde conducía la honesta indagación sobre las fuentes de Lorenzo Valla, Marsilio Ficino o Pico della Mirandola y ambos se opusieron a la incorporación de esta visión revisionista de las fuentes en sus doctrinas. La traducción directa de textos paganos y las labores filológicas de los humanistas mostraron el carácter mítico-pagano de numerosas concepciones supuestamente reveladas y sobre todo, pusieron de manifiesto abundantes interpolaciones, préstamos y migraciones de símbolos procedentes del repertorio grecolatino y judaico.

El movimiento protestante avala las tesis de Belting sobre la percepción de las imágenes hasta aproximadamente 1450 como objetos devocionales. La crítica del movimiento reformista protestante se basa en la asimilación de las imágenes a las reliquias promovida por la Iglesia de Roma. El argumento de los teólogos católicos sobre el culto a las imágenes estaba muy vinculado a la construcción ideológica de la reliquia como materialización de los grandes misterios de la fe. Las mentes preclaras podrían prescindir de estos soportes tángibles, pero la comunidad de creyentes al tocar, ver o simplemente realizar una circunambulación alrededor de los relicarios podía expiar sus faltas mediante la intercesión de los santos. A comienzos de la Edad Moderna, los nobles y el alto clero comenzaron a organizar importantes colecciones de reliquias con el fin de convertir las ciudades en las que habitan en centros de peregrinaje y obtener importantes beneficios económicos.

Aunque se han señalado muchos antecedentes para el gabinete de curiosidades (*wunderkammer*) del Barroco no hay que olvidar el rol que desempeñó el coleccionismo sin precedentes de reliquias procedentes de los lugares más diversos a lo largo de todo el siglo XVI. Cranach el Viejo, pintor que mantuvo una estrecha amistad con Lutero y otros reformadores, no dudó

⁸³ Luther, M., *Complete Works*, Vols 1-55, Fortress Press and Concordia, Filadelfia, 1957 vol. 37, pág 371.

comprendemos las inmensas diferencias culturales y modos de entender el Renacimiento entre el Norte y el Sur de Europa.

En 1536, Juan Calvino publica su obra principal, *Institución de la Religión Cristiana*,⁸⁷ un texto programático donde se aborda explícitamente la cuestión de las imágenes de un modo mucho más combativo que el de los primeros reformistas. El capítulo XI del Libro I titulado *"Es una abominación atribuir a Dios forma alguna visible, y todos cuantos erigen imágenes o ídolos se apartan del verdadero Dios"* puede resumirse en estas palabras también del propio Calvino *"Dios es testigo suficiente de sí"*. Separándose radicalmente de la doctrina del Concilio de Nicea afirma que las imágenes nada enseñan acerca de Dios. Los dos volúmenes de esta obra extienden el alcance del programa teológico-político de la Reforma a la iconografía. Contradiciendo a San Gregorio, uno de los máximos representantes de la Patrística que había afirmado que las imágenes son los libros de los ignorantes, Calvino afirmará tajantemente *"Yo al menos he sacado esto en conclusión: que cuando decimos que es vanidad y mentira querer representar a Dios en imágenes visibles no hacemos más que repetir palabra por palabra lo que los profetas enseñaron"*.

En síntesis la argumentación de Calvino sobre su oposición a determinados tipos de imágenes es como sigue:

8. El espíritu del hombre es un perpetuo taller para forjar ídolos (...). El hombre procura manifestar exteriormente los desvaríos que se imagina como Dios y así el entendimiento humano engendra los ídolos y la mano los forma.

9. De la devoción de las imágenes. A esta imaginación sigue una desenfrenada devoción de adorar las imágenes, porque como los hombres piensan que ven a Dios en las imágenes, lo adoran también en ellas.

12. Sin embargo, no llega mi escrúpulo a tanto que opine que no se puede permitir imagen alguna. Mas porque las artes de esculpir y pintar son dones de Dios, pido el uso legítimo y puro para ambas artes. (...) Nosotros creemos que es grande abominación representar a Dios en forma sensible, y ello porque Dios lo prohibió.⁸⁸

13. Las imágenes en los templos cristianos. (...) Y aunque no existiera tanto peligro, cuando me paro a considerar para qué fin se edifican los templos, me parece inconveniente a su santidad que se admita en ellos más imágenes que las que Dios ha consagrado con su Palabra, las cuales tienen impresa a lo vivo su señal.

Siguiendo a Besançon,⁸⁹ la propuesta de Calvino es prescindir de la cosmovisión católica en la que una cadena de ángeles se interpone entre el hombre y Dios, llevando a cabo una desdramatización de la existencia porque

⁸⁷ Calvino, J., *Institución de la Religión Cristiana*, Trad. de Cipriano de Valera (1597), Reeditada por Luis de Usoz y Río (1858), Vols I y II, Visor Libros, Madrid, 2003.

⁸⁸ Calvino, J., op. cit., pags 49-60.

⁸⁹ Besançon, A., *La imagen prohibida*, Siruela, Madrid, pág 234.

cualquier hombre puede llevar a cabo una recta interpretación de la palabra de Dios a través de su propia experiencia como lector del texto sagrado en su lengua vernácula.

La posición de Calvino respecto a la producción y ubicación de las imágenes es clave para comprender el impacto de la reforma protestante. Podríamos hablar de una iconoclastia selectiva o, mejor dicho, de una secularización de las imágenes. El principal canal para la devoción o la adoración es la Palabra. Las iglesias, monasterios y demás lugares de culto deberán ser purificados eliminando todo adorno visual que interfiera con la predicación. La pintura y las demás artes se trasladan a la dimensión privada de los ciudadanos, el paisaje, el retrato, el bodegón, el género histórico son lícitos, pero en el templo de Dios cualquier imagen constituye una forma de idolatría.

Las posiciones más extremas dentro de la reforma protestante hay que buscarlas en los movimientos anabaptistas inspirados en la posición de Zwinglio que rechazó de plano las imágenes por estar vinculadas al culto a los santos. El fundamento de este rechazo se encuentra en el conocido versículo (Juan 4.24): *"Dios es espíritu, quien lo venere, lo debe hacer en espíritu y verdad"*.

Hegel en su análisis de la pintura holandesa⁹⁰, intuye perfectamente que la atmósfera de las escenas familiares o las pequeñas naturalezas muertas son, de hecho, una forma de devoción, el tratamiento de la imagen constituye un discurso sobre las virtudes encomiables de un pueblo que *"conquistó victoriosamente su libertad religiosa y civil"*: la lealtad, la prudencia, la probidad, la colaboración vecinal y ciudadana así como la rectitud en los negocios y el buen orden familiar. Sin embargo, aunque en algunas obras de Durero y otros artistas neerlandeses o alemanes podemos apreciar la influencia del humanismo italiano, la reforma protestante no es un movimiento humanista aunque existan pensadores como Erasmo que podrían encuadrarse en dicho movimiento. La Reforma triunfa precisamente por su defensa de la intimidad de la fe y por su defensa de lo mundano. A pesar de las limitaciones del análisis de Max Weber⁹¹ sobre la influencia de la ética protestante en el capitalismo, la austeridad preconizada por los reformadores no solo tuvo un impacto en las artes visuales sino también en la acumulación racional del capital para vincularlo a empresas más o menos permanentes. Si en los libros de empresas publicados en Italia y España a finales del siglo XV y sobre todo en la primera mitad del siglo XVI, el desfase entre los objetivos y los medios es evidente (el amor no correspondido, la fama esquiva, la fama traicionera, la gloria efímera, el tiempo fugaz), los impresores sitos en los territorios de la Reforma obtendrán grandes beneficios adaptando la empresa al espíritu de sensatez, moderación y correspondencia entre medios y fines que ha de presidir el destino de estos nuevos estados.

⁹⁰ Hegel, F., *Lecciones sobre Estética*, Akal Ediciones, Madrid, 2005, págs 640-644.

⁹¹ Weber, M., *El capitalismo y la ética protestante*, Alianza Editorial, Madrid, 2006.

Para la Reforma, la relación entre el creyente y la divinidad será eminentemente auditiva, para la Contrarreforma fundamentalmente visual y en el último barroco, sinestésica. Sería erróneo afirmar que la Reforma despreció el uso de las imágenes en la vida pública y la mejor prueba de ello es el frecuente recurso a la técnica del grabado xilográfico (Dürer, Cranach) para denunciar la corrupción y los vicios del papado. La campaña propagandística de los reformistas difícilmente se podría haber llevado a cabo sin la tecnología de la imprenta y la proliferación de talleres de estampadores de gran pericia en el Norte de Europa. Muchas diatribas, sermones o manifiestos de los reformistas recurrirán al género de la literatura emblemática para garantizar la máxima difusión de sus ideas. No debemos olvidar que la obra no religiosa más vendida en el siglo XVI fueron las sentencias moralizantes de Erasmo, los Adagia, impresos en 1505 en el taller de Aldo Manucio, en la que cada cita latina iba acompañada de un grabado dotado de un denso sentido alegórico.



Una última precisión para comprender el distinto uso dado por protestantes y católicos a la tecnología del emblema se basa en los modos de ver la realidad. Como señala con gran acierto Rodríguez de la Flor,⁹² tanto Descartes, Leibnitz, Pascal y sobre todo Spinoza, el filósofo pulidor de lentes se interesaron por la óptica. El estudio de las leyes ópticas para representar honestamente la realidad es un quehacer eminentemente protestante. En gran medida, los interiores holandeses son deudores de la primacía de lo visual/racional como modo de interpretar la realidad. En el campo de la astronomía, Tycho Brahe (1546-1601) y Kepler (1571-1630) después,

sentarán las bases de la ciencia moderna poniendo en crisis las teorías sobre la revolución de las esferas celestes formulada por Aristóteles y elevada casi al nivel de dogma por la Iglesia Católica. En los territorios de la Contrarreforma, las gafas, lentes y anteojos se convertirán en metáforas de un mundo distorsionado que los filósofos y teólogos describen en sus tratados como lo que se percibe a través de una lente pintada y abigarrada. El Barroco en España, Portugal e Italia se interesará en la óptica en la medida que le permite construir máquinas fantasmagóricas para desarrollar una especie de "magia catadióptrica" u "óptica taumatúrgica". El resultado más conocido de esta peculiar óptica que desacredita la visión científica es el trampantojo que permite, como veremos en otro apartado posterior, un uso retórico del espacio y una reversibilidad de las formas (arquitecturas pintadas). Frente a la

⁹² Rodríguez de la Flor, Fernando, *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, Abada Editores, Madrid, 2009, p. 8

construcción legítima o procedimientos para conseguir una perspectiva normal estudiada por Leonardo da Vinci, Battista Alberti, Paolo Uccello y otros artistas italianos del Quattrocento, el espíritu de la Contrarreforma ofrecerá al mundo las construcciones anamórficas.⁹³ Pensemos, por ejemplo, en los trabajos de Jean-François Niceron (1613-1646), (*véase imagen supra*) de la orden religiosa de los Mínimos que partiendo de los tratados clásicos de perspectiva de Alberti, Durero, Viator, Serlio o Bárbaro, redactará una obra sobre óptica con este elocuente título, "*Thaumaturgus opticus, seu Admiranda optices per radium directum, catoptrices per radium reflectum*".

Como reiteraremos en esta tesis, la reticencia a lo largo de toda la Edad de Moderna de trazar una genealogía de su acervo imaginario y científico que muestre los vínculos verdaderos y los intercambios con las civilizaciones de Oriente ha generado numerosos problemas en la interpretación iconográfica. En el fondo, los distintos regímenes escópicos del Barroco partían de un texto fundamental traducido del árabe al latín en el siglo XIII, *Ketab al-Manāzīr* (Tratado de Fenómenos Ópticos) redactado por el científico persa Abū Alī al-Ḥasan ibn al-Ḥasan ibn al-Haytham,⁹⁴ más conocido en Occidente como Alhacén.

Este libro tuvo una inmensa difusión en la Edad Media y resulta paradójico que la cultura islámica una de las más hostiles a conferir una sensación de profundidades en sus producciones pictóricas o decorativas, fuese la primera en estudiar los principios geométricos de la óptica reconciliándolos con las leyes físicas. Tanto los tratadistas reformistas como contrarreformistas estudiaron detenidamente esta obra, aunque con resultados sustancialmente opuestos; en los territorios reformistas estos principios ópticos propiciarán el nacimiento de la física moderna, en los territorios de la Contrarreforma, nunca se abandonará el terreno de la metafísica.

En el exhaustivo análisis que hace Panofsky de la Pintura Flamenca, señala a Jan van Eyck como uno de los artistas más estimados era alabado por sus logros eruditos y científicos. Citando a Bartolommeo Fazio, un humanista que compuso una colección de biografías ilustres entre 1455 y 1456, éste describe una composición de Van Eyck, que no nos ha llegado, en la que se representa un baño de mujeres, tal vez entregadas a prácticas mágicas, y elogia esta obra por ser una summa de refinamientos ópticos. Frente a lo vasto fuera de las grandes composiciones de Rafael, Tiziano o Tintoretto, en la pintura flamenca hay una reconciliación de lo microscópico con lo telescópico, reconciliación de dos infinitos que tal vez sea una de las diferencias más acusadas desde el punto de vista teológico y visual entre la Reforma y la Contrarreforma.⁹⁵

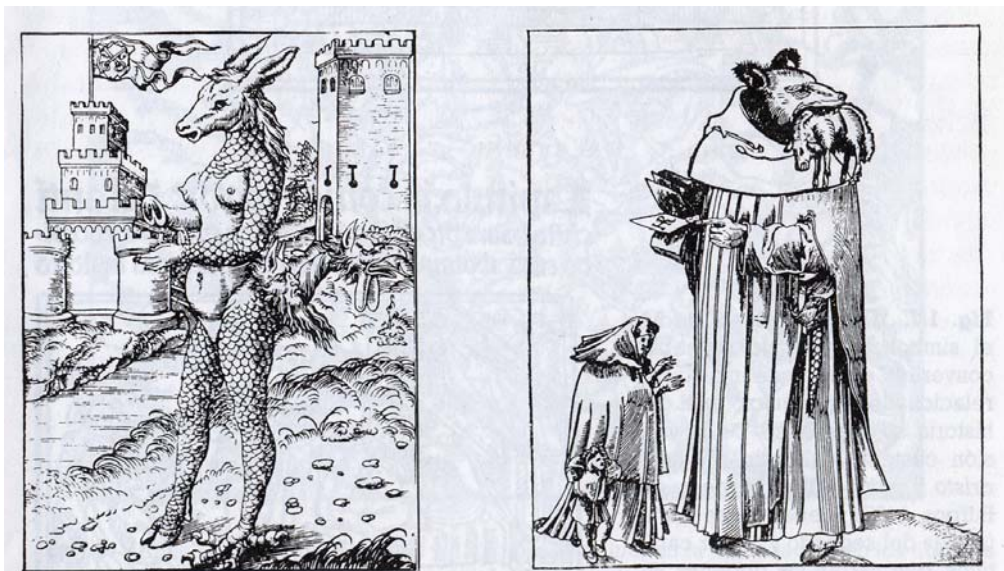
Este breve recorrido de la evolución de la óptica ilustra adecuadamente el modo en que se utilizarán las empresas y los emblemas por unos y otros. En el Barroco reformista, la ciencia del emblema se adecúa al pensamiento

⁹³ Baltrusaitis, J., *Anamorphoses: les perspectives dépravées*, Flammarion, París, 1984, págs 37-58.

⁹⁴ Al-Haytham, Ibn, *The Optics of Ibn Haytham: On direct vision* (Books 1-3), Warburg Institute, Londres, 1989.

⁹⁵ Panofsky, E., *Los Primitivos Flamencos*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1998, págs 9-28.

moralizante o apodíctico de sus pensadores que se expresa en máximas, proverbios o adagios para el buen gobierno de sus ciudadanos. En el Barroco contrarreformista, los emblemas se convierten en máquinas alegóricas donde el vértigo interpretativo del lector ante la profusión de símbolos y enigmas le convence de la vanidad del mundo expresada mediante el laberinto o la ruina.



En el grabado de la izquierda el papa de Roma es representado en forma de asno y en la imagen de la derecha se le ha colocado una cabeza de lobo al fraile que simboliza su rapacidad y codicia.

La Reforma también presenta otro aspecto interesante a los efectos de nuestra tesis, ya que afronta el problema de la traducción de imágenes a textos y de textos a imágenes. En este sentido es un movimiento moderno que adopta una postura crítica frente a la tradición. Lutero, como sabemos, fue un escritor prolífico, pero de su ingente producción bibliográfica hay que destacar el gran logro de traducir la Biblia al alemán. Reunió a un grupo de expertos en lengua hebrea, griega y latín para garantizar la máxima fidelidad al original. Fue además una tarea abordada desde el sentido común, en palabras del propio Lutero, *"No hay que dirigirse a estas letras latinas para preguntar cómo se habla el alemán, que es lo que hacen estos asnos (papistas), a quien hay que interrogar es a la madre en la casa, a los niños en las calles, al hombre corriente en el mercado, (...), será el único modo de que se den cuenta de que se está hablando en alemán"*.⁹⁶ Con la Reforma el texto se convierte en algo cercano, íntimo, que no precisa mediación alguna y la prueba está en los casi cien mil ejemplares de la Biblia que se imprimirán en el taller de Hans Luft en Wittenberg desde la aparición de la primera edición en 1533. A la argumentación de San Agustín de utilizar imágenes para facilitar la tarea de memorizar determinados pasajes del texto sagrado al igual que el orador grecolatino decora las estancias de su memoria se opondrá el sentido común de leer directamente el texto; en este sentido, las raíces de la Reforma están en la cultura tipográfica donde cada lector mantiene una relación privada con el texto.

⁹⁶ Citado por Egido López, T., op. cit, pág 71.

En Roma, tras el ajuste de cuentas con numerosos humanistas acusados de heréticos, entre el texto original bíblico y la gran masa de creyentes se interponía deliberadamente todo un cortejo de imágenes cuya lectura visual era suficiente *ad eternum* para impartir el magisterio de la Iglesia.

Evidentemente sin el movimiento de la Reforma, no se hubiese celebrado el Concilio de Trento y no podríamos hablar de Contrarreforma. Sin embargo, el impacto del largísimo Concilio Ecuménico celebrado durante veinticinco sesiones entre 1545 y 1563 no debe limitarse a su reacción frente al sector protestante. La pérdida de poder político y religioso de la Iglesia de Roma en el Norte de Europa y en otros territorios obligaba a una revisión general de la estrategia para la gestión, preservación y difusión del dogma, particularmente considerando el vasto potencial misionero de América y Asia.

C. EL CONCILIO DE TRENTO Y SU PROGRAMA ICONOGRÁFICO

Hay un hecho incontrovertible. El Concilio de Trento, al consagrar en su celebre decreto de 1563⁹⁷ el uso de las imágenes como instrumento de inigualable eficacia a efectos de adoctrinamiento y propaganda, sentó uno de los principios cardinales del barroco: el arte cesaba de concebirse como un objeto de puro deleite estético dirigido a una minoría para convertirse en un formidable instrumento de propaganda dirigido a la captación de las masas. Las ideas que se querían propagar podrían ser unas u otros, pero el instrumento era el mismo. A mi juicio, este es el punto de inflexión cuando las imágenes más o menos difusas o interiorizadas de la cultura oral se incorporan a una tecnología. Como señala acertadamente el Profesor Santiago Sebastián “*se adelantaba así en siglos el concepto operativo de los mass-media*”.⁹⁸ Si en la época del humanismo, la finalidad del arte había sido la de agradar, en el barroco –incluso el propio término tiene connotaciones retóricas–, la finalidad es ante todo, conmover, persuadir y convencer. En términos de marca, adquirir cuota de mercado y establecer unos canales de distribución que permitan la difusión de los productos.

Para desarrollar el programa del Concilio de Trento, el enérgico papa Pío V puso en marcha un vasto dispositivo administrativo, creando nuevas Congregaciones, aunque todo el edificio central reposaba sobre el Santo Oficio, el Index y la Congregación del Concilio. Mediante la Bula Inmensa Aeterni Dei,

⁹⁷ Waterworth, J., *The canons and decrees of the sacred and oecumenical Council of Trent*, Dolman, Londres, 1848, pág. 232-89. Decreto correspondiente a la vigésimoquinta sesión del Concilio de Trento celebrado entre el tercer y cuatro día del mes de diciembre de 1563. Entre las resoluciones de dicho Concilio se establece la instrucción por los obispos y aquellos que impartan el magisterio de la Iglesia en el modo de rendir honores a los santos a los efectos de su invocación e intercesión y en el uso legítimo de las imágenes (...). “*Las imágenes de Cristo, de la Virgen María, Madre de Dios, y de los demás santos han de mantenerse y colocarse en los templos, debiendo ser debidamente honradas y veneradas y el motivo de dicha veneración no reside en que la divinidad o alguna virtud se encuentre en las mismas, o porque se pueda obtener alguna cosa a través de ellas o porque hayamos de colocar nuestra confianza en dichas imágenes como hacían los paganos con sus ídolos, sino por el honor que se confiere a las mismas se traslada a los prototipos que dichas imágenes representan, de tal modo que al besar las imágenes, descubrimos la cabeza o prostrarnos ante ellas, estamos adorando a Cristo y venerando a los santos debido a su similitud con estas personas, según ha quedado establecido en los decretos conciliares, y en particular, por el segundo Sínodo de Nicea contra los que se oponen a las imágenes*”.

⁹⁸ Sebastián S., *Contrarreforma y Barroco*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, pág. 10 y ss.

esta Congregación quedaba dotada de amplísimos poderes para realizar interpretaciones vinculantes sobre cuestiones teológicas.⁹⁹ La publicación del Catecismo Romano en 1566 y del Misal Romano en 1570 dotarán de la máxima cohesión a esta estructura cuya proyección al exterior se articulará por medio de la Congregación de la Propagación de la Fe (Congregatio Propaganda Fidei) en 1622. Como examinaremos en un apartado posterior, la recién creada Compañía de Jesús desempeñará un rol fundamental en la implantación del programa iconográfico de la Contrarreforma, llevando el estilo barroco a sus últimas consecuencias.

Esta fecha tiene una importancia capital por cuanto un nuevo instrumento: el libro¹⁰⁰ va a adquirir una estatuto inigualable en la sociedad occidental. La oralidad pasa a un segundo plano y la tipografía se pone al servicio de la retórica. *Ut Rhetorica pictura* podría ser el lema de este periodo. La devaluación de las imágenes por el protestantismo es combatida mediante la pretensión de la Contrarreforma de imponer a las masas unas determinadas ideas mediante códigos de imágenes plásticas al servicio de unos programas iconográficos perfectamente hilvanados.

| Descriptor: | CONTRARREFORMA | ERA DIGITAL |
|----------------|----------------|----------------|
| 1. IDEOLOGÍA | IGLESIA | MARCAS |
| 2. VEHÍCULO | LIBRO | MULTIMEDIA |
| 3. DIF. IMAGEN | GRABADO | IMAGEN DIGITAL |
| 4. TROPO | ALEGORÍA | IRONÍA |

Sin embargo, la reflexión sobre la importancia de las imágenes para las labores de proselitización del cristianismo era mucho más antigua. Como hemos señalado en otro apartado, el gran debate entre la iconoclastia y la iconodulia del siglo IX propició un debate muy interesante sobre la tecnología de la imagen. Durante los cinco siglos siguientes, el control de la Iglesia de Roma y de Bizancio sobre los programas iconográficos fue total. Durante este largo periodo, el vocabulario para explicar las relaciones entre las imágenes y el espectador (el creyente) se fue haciendo cada vez más sofisticado. La conclusión del II Concilio de Nicea fue que las imágenes no tienen ninguna virtud por sí mismas; sin embargo, participan por similitud con su referente en el acto del culto. Los ortodoxos establecerán una clara diferenciación entre la **prosokynesis**, el acto de postrarse ante las imágenes veneradas o las estatuas de los santos y la **latría**, o adoración, que se reserva exclusivamente para Dios.

Uno de los primeros testimonios sobre la función de las imágenes en la liturgia se la debemos al papa Gregorio el Grande (540-604). En una carta de amonestación dirigida al obispo Sereno de Marsella por haber querido destruir todas las imágenes de su ciudad, realiza un examen cuidadoso sobre el rol de

⁹⁹ Bedouelle, G., *La Reforma del Catolicismo 1480-1620*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2005, pág 95.

¹⁰⁰ Ibidem, pág 11, “la imprenta mediante su capacidad de reproducir mecánicamente series ilimitadas de imágenes, se convierte en uno de los resortes más poderosos para poner en manos de un amplísimo público el instrumento de mayor eficacia retórica y propagandística”..

las imágenes que, lejos de ser dañinas, cumplen una función de primer orden para conseguir difundir los dogmas de la iglesia. En síntesis afirma que:

1). Las imágenes son el alfabeto de los ignorantes (idiotis) que al mirarlas, pueden aprender aquellas cosas que se encuentran en los libros. Por lo tanto, la imagen tiene una **función de instrucción o pedagógica** tanto para los destinatarios analfabetos como para los paganos que no comprenden la lengua de la predicación.

2). Las imágenes se dirigen a la memoria, porque contribuyen a fijar relatos y establecer relaciones que pueden ser escenificadas, sin que sea necesario una contemplación permanente, en la memoria del creyente.
Función mnemotécnica.

3). Las imágenes suscitan sentimientos en el espectador. Las imágenes religiosas producen una "ardiente compunción". El creyente se siente transformado por la visión de la imagen y según Gregorio el Grande, experimenta una mezcla de humildad y arrepentimiento. Las imágenes organizadas convenientemente en un programa iconográfico cumplen una función semejante a la división tradicional de la retórica clásica en cinco cánones. **Función retórica**

En este contexto, de todas las órdenes religiosas, los jesuitas encabezados por San Ignacio de Loyola, serán los que pusieron a punto la logística necesaria para que el programa ideológico de Trento resulte eficaz. A San Ignacio¹⁰¹ no le interesaba el arte por sí, sino como medio. Su Diario Espiritual es un texto que participa mucho más de la oralidad medieval, al describir las imágenes mentales¹⁰² para la meditación, lo hace como un proceso de composición de lugares interiorizado. Este sistema se revela exiguo para el ambicioso programa de ideologización y así se lo hace saber humildemente San Francisco de Borja en un texto que se adelanta a las publicaciones especializadas en mercadotecnia en quinientos años y que por su considerable interés para este trabajo transcribo íntegramente: "*Para hallar mayor facilidad en la meditación se pone una imagen que represente el misterio evangélico y así antes de comenzar la meditación, mirará la imagen y particularmente advertirá lo que en ella hay que advertir (...) el oficio de la imagen es como dar guisado al manjar que se ha de comer, de manera que no queda sino comerlo (...)*"

¹⁰¹ Véase, Barthes R., *Loyola, Sade, Fourier*, Ed. Catedra, Madrid, 2002. Para Barthes, las actitudes hipercodificadas del teatro kabuki japonés tiene su equivalente en las aparentemente tediosas descripciones de las orgías de Sade, los ejercicios mortificantes de Loyola o los repertorios de pasiones de Fourier. Los tres en cierta medida "inventan lenguajes", sus excesos quedan plasmados en una nueva dimensión de entender la textualidad. El texto entre otras cosas, se convierte en un objeto de placer.

¹⁰² San Ignacio de Loyola utiliza frecuentemente como recurso la apelación a los sentidos para no provocar un misticismo visionario incontrolado. La memoria para San Ignacio es una capacidad de recuerdo que transporte al hombre hacia su interior donde están almacenadas las imágenes que representan la historia divina.. para este ejercicio del recuerdo piadoso la Compañía de Jesús crea los templos dispuestos escénicamente y crea un estilo pictórico que marca el arte de la época. Los ejercicios de estos jesuitas poco a poco van adoptando un espíritu más dramático. De entre los jesuitas se puede destacar a Jerónimo Nadal, que utiliza las letras para marcar los pasos, con lo que su obra queda emparentada con los lugares de la memoria de Giordano Bruno. En la predicación es constante la formación de una figura de la Pasión que se propone a los fieles para su meditación. Las indicaciones que se dan a los imagineros por los que encargaban las obras coinciden en el carácter coloquial y dramatizado. La imaginiería y la memoria se unen para ofrecer al lector una figuración lo más parecida posible a la representación mental.

En la práctica, las sugerencias de F. de Borja fueron implantadas por el padre Nadal; su libro "Imágenes de la Historia Evangélica" publicado en Amberes en 1593 con intervención de notables grabadores flamencos como los hermanos Wierx tuvo un enorme éxito en la evangelización de las colonias de ultramar, instrumento efectivo para el adoctrinamiento de las masas mediante la utilización de un doble discurso: la devotio primitiva de Iglesia propia de la Edad Media (ELEMENTO DE ORALIDAD) integrado en la nueva tecnología de la imagen propiciado por el grabado (ELEMENTO TIPOGRÁFICO). El impacto de ambos, supone una auténtica reestructuración de la conciencia del lector, porque la jerarquía tipográfica de distribución de espacios, de relaciones entre texto e imagen se aprovecha al máximo para que las imágenes cumplan su propósito, quedando cerradas a otros recorridos imaginativos, recogiendo la cita anterior "*que se advierta en ellas lo que hay que advertir*". En la terminología de Baudrillard, asistimos a una suplantación de lo real por sus signos. La religión pone en marcha un simulacro de la divinidad y ello es posible porque el déficit en términos cuantitativos de imágenes durante toda la Edad Media, que hacía posible sostener incluso una actitud iconoclasta queda desbordado por las posibilidades tan fecundas del grabado. Los jesuitas, según Baudrillard, "*como buenos iconolatrás, sabían que tras el barroco de las imágenes se oculta la conciencia gris de la política*".¹⁰³

Sin embargo, la escritura (y particularmente la escritura alfabética) constituye una tecnología que necesita herramientas y otro equipo: estilos, pinceles o plumas; superficies cuidadosamente preparadas, como el papel, pieles de animales, tablas de madera; así como tintas o pinturas, y mucho más. Clanchy¹⁰⁴ (1979, pp 88-115) trata el asunto detalladamente, dentro del contexto medieval de Occidente, en el capítulo intitulado "La tecnología de la escritura". En cierto modo, de las tres tecnologías, la escritura es la más radical. Inició lo que la imprenta y las computadoras sólo continúan: la reducción del sonido dinámico al espacio inmóvil; la separación de la palabra del presente vivo, el único lugar donde pueden existir las palabras habladas.

De tal manera, en el interior de esta época, la lectura y la escritura, la producción o la interpretación de los signos, el texto en general, como tejido de signos, se dejan confinar en la secundariedad. Para el controvertido Derrida¹⁰⁵,

¹⁰³ Baudrillard, J., *Cultura y Simulacro*, Kairós, 1978, Madrid.

¹⁰⁴ Clanchy, M.T., *From Memory to the Written Record*, England, 1066-1307, Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1979.

¹⁰⁵ Derrida, J., *Grammatology*, John Hopkins University Press, 1976 y especialmente "*Writing and difference*" University of Chicago Press, (1976). Para Derrida la escritura es un síntoma de algo que no se ha podido hacer presente en la historia de la filosofía, lo que conlleva a la desmitificación del logos y a la primacía otorgada por la cultura grecolatina al verbo. Un postulado evidente de este nuevo concepto de escritura es el concepto de la "différance", la diferencia, la ilegibilidad como un elemento más del propio texto. Traducción de O. Del Barco y C. Ceretti en DERRIDA, J., *De la gramatología*, Siglo XXI, México, 1998, pp. 11-35. Señalaría que en la lengua escocesa, gramática deriva del término "glamour", seducción, aplicado a las mujeres hermosas. El discurso de Derrida no pertenece realmente a la textualidad, presenta el matiz agonístico, violento que Lévi-Strauss reclamaba para la escritura, pero sus estrategias narrativas pertenecen al discurso oral, es precisamente esa disfunción de códigos que hace especialmente difícil abordar de modo crítico su obra. Al recoger las intuiciones del último Heidegger, Así es como Heidegger, después de haber evocado la "voz del ser", recuerda que es silenciosa, muda, insonora, sin palabra, originariamente *a-fona* (*die Gewähr der lautlosen Stimme verborgener Quellen...*). La voz de las fuentes no se oye. Ruptura entre el sentido originario del ser y la palabra, entre el sentido y la voz, entre "la voz del ser" y la *phoné*, entre el "llamado del ser" y el sonido articulado; semejante ruptura, que al mismo tiempo confirma y pone, en

la escritura los precede como verdad o un sentido ya constituidos por y en el elemento del logos. Incluso cuando la cosa, el "referente", no está inmediatamente en relación con el logos de un dios creador donde ha comenzado por ser un sentido hablado-pensado, el significado tiene en todo caso una relación inmediata con el logos en general (finito o infinito), mediata con el significante, vale decir con la exterioridad de la escritura. Cuando parece suceder de una manera distinta es porque se ha deslizado una mediación metafórica en la relación y ha simulado su inmediatez: la escritura de la verdad en el alma, opuesta por el **Fedro** (278 a) a la mala escritura (a la escritura en el sentido "propio" y corriente, a la escritura "sensible", "en el espacio"), el libro de la naturaleza y la escritura de Dios, en la Edad Media en particular; todo lo que funciona como **metáfora** en dichos discursos confirma el privilegio del logos y funda el sentido "propio" concedido entonces a la escritura: signo significando un significante que significa a su vez una verdad eterna, verdad eternamente pensada y dicha en la proximidad de un logos presente.

La paradoja a la que es preciso estar atentos es la siguiente: la escritura natural y universal, la escritura inteligible e intemporal es denominada de esta forma mediante una metáfora. La escritura sensible, finita, etc., es designada como escritura en un sentido propio: es, por lo tanto, pensada del lado de la cultura, de la técnica y del artificio: procedimiento humano, astucia de un ser encarnado por accidente o de una criatura finita. Por supuesto esta metáfora permanece enigmática y remite a un sentido "propio" de la escritura como primera metáfora. Este sentido "propio" todavía permanece impensado por los sostenedores de dicho discurso. Por lo tanto no se trataría de invertir el sentido propio y el sentido figurado, sino de determinar el sentido "propio" de la escritura como la metaforicidad en sí misma.

En "*El simbolismo del libro*", un hermoso capítulo de la obra **Literatura europea y Edad Media latina**, E. R. Curtius describe con una gran riqueza de ejemplos la evolución que conduce desde el **Fedro** a Calderón, hasta parece "invertir la situación" mediante la "nueva consideración de la que gozaba el libro". Sin embargo parece que esta modificación, por más importante que sea, cubre una continuidad fundamental. Al igual que la escritura de la verdad en el alma a la que aludía Platón, en la Edad Media dicha escritura se entiende en sentido metafórico en relación a una escritura **natural**, eterna y universal, el sistema de la verdad significada, a la que se reconoce en su dignidad. Lo mismo que en el **Fedro**, a esta escritura natural, continúa oponiéndosele una cierta escritura degradada.

1. DELIMITACIÓN ESPACIO TEMPORAL DE LA CONTRARREFORMA Y EL ESTILO BARROCO.

En el marco de esta tesis, utilizaremos el término Barroco para referirnos a un estilo que, siguiendo a Wölfflin, marca la disolución del Renacimiento y

duda una metáfora fundamental al denunciar el desplazamiento metafórico, traduce perfectamente la ambigüedad de la situación heideggeriana frente a la metafísica de la presencia y del logocentrismo.

cuyos efectos, aparentemente interrumpidos por el neoclasicismo y el programa de la razón que abre paso a la Edad Contemporánea, siguen desplegándose en la actualidad. Aunque la etimología del término barroco sigue siendo objeto de debate por los especialistas, se considera que proviene del vocablo de origen portugués *berrueco*, para designar una perla que no es perfectamente redonda. Para otros investigadores, el término barroco proviene de la escolástica y designa una de las figuras más ambiguas del silogismo debido al contraste que establece entre la aparente lógica formal y la inconsistencia del contenido.

Entre los tratadistas del siglo XVI, el término barroco se emplea en muchas ocasiones como adjetivo, para referirse a algo extravagante, bizarro o caprichoso. En palabras de Vasari, el artista barroco emplea la "*maniera grande*". Si el ideal renacentista es la creación de espacios interiores que el hombre domina, y el emblema del hombre cósmico es el hombre extendido con los brazos en cruz circunscrito en las figuras básicas de la geometría del universo, el círculo y el cuadrado, el hombre del barroco no es objeto de ninguna representación emblemática ni por su humanidad ni por su armonía con el cosmos. En el barroco el hombre está sumergido o engullido en la desmesura del espacio, en un cúmulo de masas en movimiento, curvas, parábolas e inicio de las primeras reflexiones sobre las geometrías no euclidianas. La utilización del término barroco como sustantivo en Italia aparece en Francesco Milizia¹⁰⁶ para designar lo bizarro y ridículo, citando a una serie de artistas como el arquitecto Borromini, el escultor Bernini o el pintor Pietro di Cortona, a los que califica como la peste del buen gusto.

No hay un solo barroco, hay muchos barrocos, el barroco del Norte de Europa, el barroco francés, el barroco de la Contrarreforma, el barroco colonial, el rococó, el barroco orientalista y el neo-barroco de la postmodernidad. Para autores como Winckelmann, Lessing, Wölflin, Burckhardt,¹⁰⁷ el barroco, más que un estilo, representa el exceso o la decadencia de un estilo cuando los principios de un canon o de una regla se llevan a sus últimas consecuencias, desligándose de su referente.

La razón barroca, si se me permite este oxímoron, reside en la teatralización de la existencia. A los efectos de nuestra investigación, nos interesa el barroco de la Contrarreforma, el barroco que los artífices del Concilio de Trento utilizaron para su programa ideológico y cuyos recursos tecnológicos son los emblemas y la imprenta. Sin embargo, la propuesta emblemática cuajó rápidamente en el programa iconográfico de los contrarreformistas de España, Italia y Portugal porque ejercía un efecto constatable en una población analfabeta que los libros no podían conseguir. Argumentaremos también que la historia de la Edad Moderna en Occidente puede concebirse como un barroco estirado o expandido por la aparición de nuevas tecnologías e ideologías,

¹⁰⁶ Milizia, F., *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Stamperia Reale, Parma, 1781.

¹⁰⁷ Winckelmann, J.J., *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y en la escultura*; edición de Ludwig Uhlig, Ediciones Península, Barcelona, 1987. Lessing, G.E., *Laoconte*, Ed. Tecnos, Madrid, 1990. Burckhardt, J., *Cultura del Renacimiento en Italia*, EDAF, Madrid, 1982. Quincy de, Q., *Lo studio delle arti e il genio dell'Europa: Scritti di A.C. Quatremere de Quincy e di Pio VII Chiaramonti (1796-1802) (Rapporti)*, Nuova Alfa, Milán, 1989.

aunque con múltiples discontinuidades. Por caminos diversos y desde la escenografía hasta la literatura, hay una ruptura en la concepción del espacio frente al modelo renacentista o medieval. En el barroco existe la intuición de un espacio moldeable como un cuerpo incorpóreo. Dicho de otro modo, el espacio imaginario de las similitudes corporales y de las imágenes percusivas de la retórica clásica, medieval o renacentista se materializará en las alegorías barrocas. Y esta indagación sobre los límites de la representación tendrá un impacto fundamental la creación del espacios por las marcas en la posmodernidad. Los densos debates teológicos sobre el modo de representar lo que hasta ese momento se consideraba irrepresentable, salvo mediante el uso de elementos simbólicos, harán posible la aparición de imágenes espectaculares para celebrar del misterio de la transubstanciación en la Eucaristía, la llegada del Espíritu Santo o el triunfo de Cristo sobre la muerte. La creciente naturalidad con la que se aborda el tránsito de la corpóreo a lo incorpóreo, el paso de la sensualidad al razonamiento, estas rupturas o cambios de nivel constituirán una de las estrategias preferidas utilizadas por las marcas en la cultura de masas. Los activos intangibles (patentes, derechos de propiedad intelectual e industrial y sobre todo, el fondo de comercio) tendrá cada vez más peso en el balance de las grandes multinacionales.

EL LUJO. El origen del lujo también es barroco. La aparición de una nobleza provincial (comerciantes que han comprado o recibido cartas de nobleza, militares y consejeros vinculados a la curia o a pequeñas cortes) y una burguesía desvinculada de los principios del saber humanístico influirá decisivamente en una concepción del arte y de la ciencia vinculados al espectáculo mediante el refuerzo de las técnicas expresivas y de máquinas o artilugios prodigiosos. La masa anónima, descrita como la chusma o el vulgo por los autores de la época, no tiene ningún espacio propio en el nuevo orden social cuyos fastos tienen un doble fin: consolidar el monopolio de la iglesia sobre el verdadero saber (la gestión del dogma) y reforzar el prestigio de las clases nobles vinculadas al poder real. Se trata de un lujo alejado de la medida y de la sensibilidad renacentista, basado en el efectismo, en escamotear los principios científicos recién descubiertos con el fin de ejercer una persuasión abrumadora sobre el pueblo.



LA INNOVACIÓN. Para los artistas barrocos, al igual que para los gestores de las marcas actuales, el mundo se renueva cada instante y el pliegue realidad/ficción se retuerce de modo cada vez más ingenioso. El ingenio es una cualidad muy alabada en el barroco, y el ingeniero barroco es el artífice de máquinas cada vez más prodigiosas o de tramoyas que permiten cambios en el espacio escénico a una velocidad vertiginosa. El término innovación, como creatividad, sinergia, flexibilidad o biodiversidad se han convertido en el alfabeto básico de infinidad de marcas que pretenden ofrecer a sus clientes/consumidores los últimos adelantos tecnológicos basados presentados bajo la retórica de la eficiencia, la velocidad y la conectividad. En la ideología barroca contrarreformista, el afán por sobrepasar la naturaleza o imitarla en sus formas más extremas representa una posición muy alejada de los hombres de ciencia como Galileo, Copérnico, Descartes o Leibnitz que consideraban posible leer en el gran libro de la naturaleza y transcribir el mundo mediante notaciones geométricas o relaciones cuantitativas (Newton). El proceso de austeridad y reducción del imaginario que tuvo lugar en los países protestantes durante el siglo XVI y XVII tiene una correlación en el campo de la investigación científica que, mediante la simplificación de los procesos y la abstracción a magnitudes controlables experimentalmente, hizo posible la aparición de una ciencia laica precursora de la ciencia moderna. La otra ciencia del barroco, íntimamente ligada a las artes y a la teología se centrará en mostrar mediante sus artificios y juegos especulares la vanidad, inestabilidad y apariencia del mundo. Esta ciencia de todos los mundos posibles con un fuerte componente ideológico volverá a recuperar sus posiciones a partir de la II Guerra Mundial con la aparición de la teoría general de sistemas o las propuestas holísticas. El *Deus ex machina* del barroco quedará sustituido por el prestigio de la tecnología como la principal medida de progreso de una sociedad. Al igual que ocurrirá en el teatro barroco, el espectador discierne perfectamente que el espacio de los prodigios y las maravillas mostradas por los mecanismos hábilmente ocultos en el escenario son ilusorios, ficticios y, por tanto, constituyen un mero divertimento que le sustrae de la angustia de la vida cotidiana. Este cuestionamiento de los logros científicos al manipular la realidad, sin realmente transformarla, presente en el barroco cobrará gran importancia en la posmodernidad, sobre todo a partir de 1960, mediante los movimientos contraculturales y ecológicos.

EL SUPERÁVIT. En el barroco de la Contrarreforma se produce por primera vez en la historia el fenómeno del superávit de imágenes y de significación. La urgencia por crear espacios de espectáculo coincide con el interés de los grandes polímatas de la época como Kircher por la construcción de artefactos que, mediante el uso de espejos catadióptricos, produzcan grandes efectos con pocos recursos. Los grandes episodios o narraciones bíblicas, mitológicas, las ruinas, la recreación de paraísos e infiernos se podrán encerrar en cajas o gabinetes que mediante mecanismos especulares multiplican o agrandan desmesuradamente las imágenes. En el certero análisis que realiza Benjamin del Trauerspiegel, el drama barroco alemán, considera que la alegoría es la figura retórica por excelencia del barroco reivindicando su

importancia en la modernidad como formas de la emblemática o intuiciones que servirían de punto de partida para filosofar. Esta posición, supone un claro distanciamiento frente a numerosos tratadistas o filósofos como Hegel que no tenían en ninguna estima a la alegoría, por considerarla un modo impreciso y alusivo de referirse a conceptos basado en una técnica gratuita de producción de imágenes.

LAS NUEVAS FIGURAS RETÓRICAS. El calambur, el retruécano, la aliteración, la asonancia, los juegos y asociaciones de palabras harán las delicias del público barroco, elemento fundamental de las tragicomedias, farsas, comedias y escenificaciones alegóricas. Los experimentos iniciales durante el primer periodo barroco se centraron en las posibilidades de la metáfora por su capacidad de evocación y la paradoja que permitía suspender el juicio y el prejuicio del espectador. Sin embargo, para romper el continuo espacio-temporal de la percepción ordinaria, los tratadistas barrocos recurrieron al procedimiento de ensamblar metáforas creando un espacio conceptual impreciso cuya mejor traducción visual es la fantasía y lo maravilloso.¹⁰⁸ De un modo sencillo, podemos definir la alegoría como un tropo que representa ideas abstractas o principios mediante figuras, símbolos o eventos descritos, narrados o combinados de un modo inusual que remiten al lector o al espectador a otros planos de significación. De una forma más escueta, la alegoría se asemeja a una metáfora continuada. Sin embargo, hay una diferencia fundamental entre el símbolo y la alegoría, el primero está inmóvil, anclado a modo de una escalera de Jacob por la que accedemos a otros conceptos o realidades y la alegoría es una procesión de símbolos cuyo efecto se basa en la temporalidad, en la aceleración o el vértigo de unos signos que mueven y conmueven al espectador. El relato alegórico requiere un férreo control sobre el universo simbólico ofrecido porque siempre cabe el riesgo de que se convierta en un motor sin fin, en un artefacto en el que cada una de las partes acaba siendo signo o síntoma de algo. La alegoría contaminará todos los géneros, espectáculos y fastos con mayor virulencia conforme la sucesión de reyes enajenados, enfermos, hechizados e incapaces para gobernar deje tan mermada el aura de su cuerpo místico que el ejercicio de la soberanía únicamente podrá realizarse mediante figuraciones alegóricas.

La banalización de lo maravilloso requiere, como apunta Baudrillard, una economía liberada de las ideologías, de las ciencias sociales y de la historia, un barroco llevado hasta sus últimas consecuencias.¹⁰⁹ El fundador de la actual

¹⁰⁸ El preciosismo de las formas desvinculadas progresivamente del concepto estará presente en numerosos movimientos literarios del siglo XVII como el secentismo en Italia, el culteranismo en España, el Euphuism en Inglaterra o el grupo de poetas preciosistas franceses ridiculizados por Molière en su comedia *Les Precieuses Ridicules* (1659). Para el especialista en el periodo barroco Frank J. Warnke, la retórica barroca expresa la tensión del que ha perdido la fe en la realidad y considera que toda forma se presenta de forma deceptiva. Véase, Warnke, F.J., *Versions of Baroque: European Literature in the Seventeenth Century*, Yale University Press, Connecticut, 1972.

¹⁰⁹ Neumeister, S., *Escenografía Cortesana y Orden Estético-Político del Mundo* en Egido, A (ed.), *La Escenografía del Teatro Barroco*, Acta Salmanticensia – Estudios filológicos, Salamanca, 1989, pág 158 «La teatralidad del barroco, analizada por Emilio Orozco, se acerca a su desengaño. La identidad del mundo interior y exterior, del microcosmos y del macrocosmos de la cual viven las apariencias de la emblemática, de la pintura y del teatro se rompe. Los cuadros religiosos de la época, Cristo en casa de Marta y María de Velázquez por ejemplo hacen visible lo que no es visible, representan las realidades ocultas como si fuesen evidentes. “Hay que mostrar” constata Julián Gallego, “que el cuadro es y no es, al mismo tiempo, la realidad”».

multinacional Disney ya había presagiado que su empresa no sería una factoría de ideas sino una idea en acción. Como podemos apreciar en este fragmento extraído de la página web de *The Walt Disney Company* (<http://corporate.disney.go.com>), el ideario de esta empresa se basa en una retórica que va más allá del espectáculo para convertirse en un espacio sustraído a la cotidianeidad.

“Los Parques y Complejos Disney no son únicamente el lugar donde habitan los queridos personajes de Disney sino el lugar “Donde los Sueños se hacen Realidad”. Este segmento de la empresa se remonta a 1952 cuando Walt Disney creó lo que hoy se conoce como Walt Disney Imagineering (creación de imágenes) para construir el Parque de Disneylandia en Anaheim, California. (...) Independientemente del lugar que usted visite, nuestros parques, en alta mar, o en un viaje organizado a lugares exóticos a través de nuestro programa vacacional, estamos firmemente comprometidos a cumplir nuestra promesa de que los miembros de nuestro Equipo serán capaces de convertir lo ordinario en extraordinario. Hacer que los sueños se conviertan en realidad es fundamental para nuestra estrategia de crecimiento global.”

Como señala Virilio, en la sociedad del espectáculo se produce el fenómeno de *“la alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) y que puede expresarse del modo siguiente: cuando más contempla, menos vive, cuando más acepta reconocerse en las imágenes dominantes del deseo, menos comprende su propia existencia y su propio deseo (...). Por ello el espectador no se reconoce a sí mismo en ningún lugar, ya que el espectáculo se ha apropiado de todos los lugares”*.¹¹⁰

En un viaje que hice al complejo de templos hindúes de Mahabalipuram en el sureste de la India, el hijo de un sacerdote me mostró las cámaras subterráneas donde se almacenaban los vehículos de los dioses, carros, monturas divinas que simbolizan sus avatares e innumerables artefactos recubiertos de pintura dorada que se exhibían en las celebraciones anuales en honor a la divinidad. Las alegorías del barroco son comparables a esos vehículos que resultan intercambiables en función de las necesidades del espectáculo. Hay otro aspecto importante del universo alegórico, tan real y tan virtual como el digital, su inmensa capacidad para plegarse y replegarse, su uso sagrado u obsceno y su idoneidad para servir de cauce para la expresión de una inmensa violencia aparentemente sublimada por expresarse mediante imágenes figuradas. Las actas de los procesos de la Inquisición, las más de cinco mil páginas sobre una moral basada en el placer de Sade¹¹¹, los manuales

¹¹⁰ Débord, G., *La Société du Spectacle*, Éditions Gallimard, París, 1992, pág 31.

¹¹¹ Blanchot, M., *Lautréamont et Sade*, Editions de Minuit, París, 1963. Posiblemente el Marqués de Sade sea el primer autor posmoderno que utiliza el lenguaje filosófico heredado de la tradición humanista clásica con una finalidad radicalmente diferente, para referirse a la abyección y al excremento. Los relatos pornográficos de Sade no van dirigidos a ningún lector, no pretenden ejercer persuasión alguna sobre la comunidad porque la narrativa de Sade es autorreferencial, escrita por su propio placer en el sentido más amplio del término. Según Barthes, se produce una teatralización del lenguaje desconectado de la tradición antropocéntrica judeocristiana. El rechazo a Dios se traduce en una fascinación y ritualización del cuerpo.

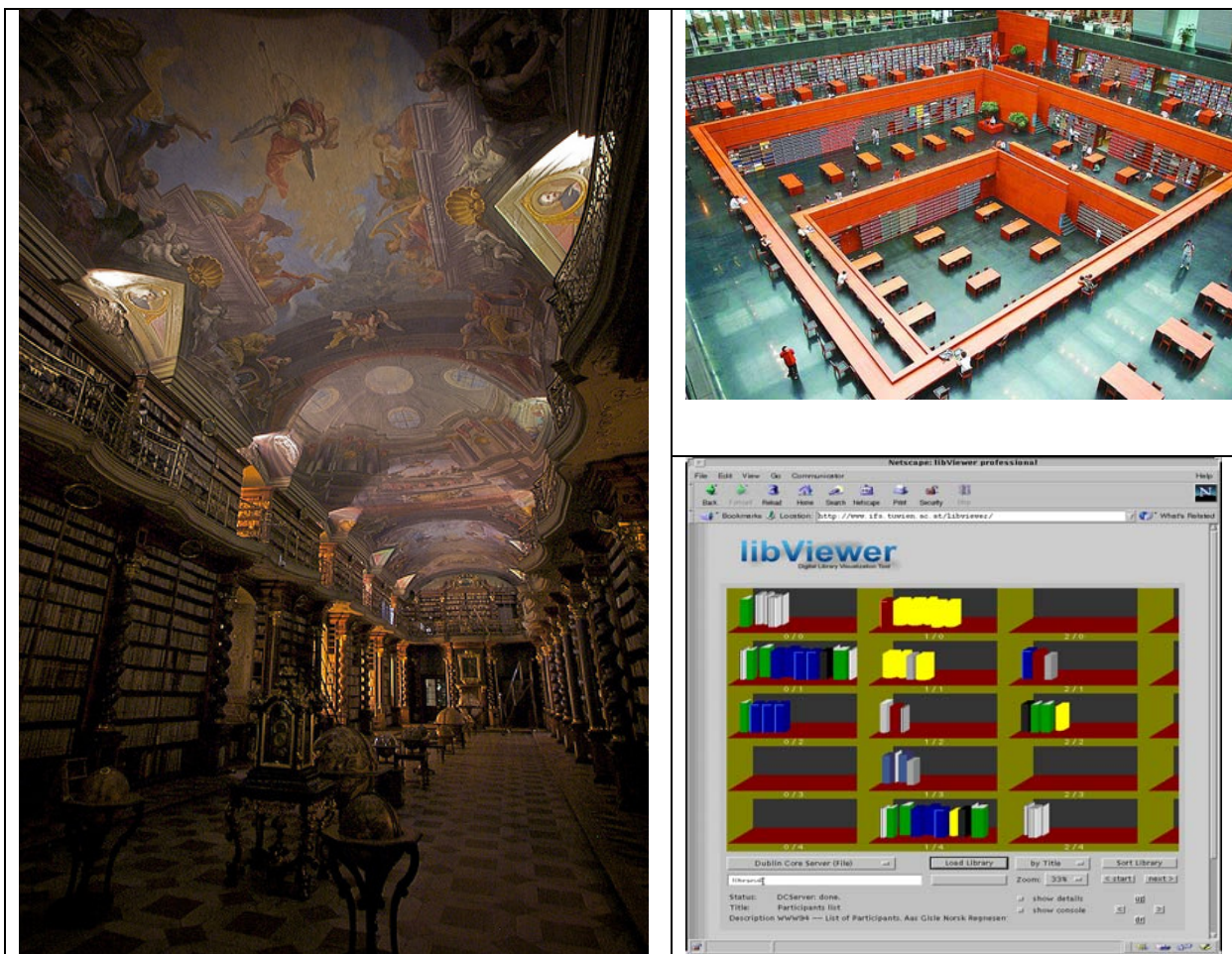
de los predicadores, los ejercicios espirituales,¹¹² las prolijas descripciones de los vicios y de los pecados de la infinidad de tratados teológicos que se escribieron en la época nos ofrecen imágenes y textos cuya prolijidad y regodeo en lo prohibido o lo corrupto conforma otra de las características del barroco, su obscenidad.¹¹³

La consolidación del programa de la Contrarreforma a partir de finales del siglo XVI produce una aceleración del barroco, masas arquitectónicas, imágenes y cuerpos proyectados hacia el espacio del acontecimiento: la liturgia. Los fastos de los reyes, los triunfos, desfiles y procesiones reflejan la gloria divina porque en la teoría política del barroco el cuerpo místico del rey no perece nunca, sino que se encarna en sujetos o dinastías que desempeñan temporalmente un cargo vicario. Los emblemas de la política y de la religión se entrecruzan con significados, cada vez más complejos, que terminan generando una angustia en el espectador. La tecnología del emblema queda desconectada del referente, se convierte en un mero artificio y al igual que en la posmodernidad, la apropiación del espacio público por gigantescas imágenes comerciales desplazará y acabará anulando toda búsqueda genuina de integración del hombre con su entorno.

Este proceso de cosificación iniciado por el Barroco, se traduce en la multiplicación de artilugios, artefactos, artificios, autómatas, prodigios y gabinetes de curiosidades por toda la Europa del siglo XVII. Los hombres, animales, plantas y mercancías de ultramar tendrán interés para los europeos en la medida en que pueden ser exhibidos, posteriormente comercializados y finalmente durante el periodo de la Ilustración, catalogados y clasificados en taxonomías. Las tres principales imágenes del barroco reaparecerán con gran virulencia en la era digital: i) **la ruina**, ii) **el laberinto** y iii) **la biblioteca** que constituyen la representación visual de tres elementos que configuran la realidad de estos dos periodos históricos basada en la decepción, la complejidad y la artificialidad.

¹¹² Muchas de las personalidades del Barroco serán objeto de una relectura por artistas del siglo XX. Baudrillard, J., *La Transparencia del Mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Anagrama, Barcelona, 1990, pág 155: “San Ignacio de Loyola es tomado doblemente como modelo por Beuys. Por un lado es un modelo de vida que le sirve para la superación de conflictos propios a partir de algunas coincidencias biográficas entre los dos. Por otro, desarrolla una sistematización de las estrategias utilizadas por Ignacio de Loyola para en un diagrama abstracto totalizarlas como modelo en su obra.”

¹¹³ Barthes, R., *Sade, Fourier, Loyola*, Cátedra, Madrid, 1997. Como señala Barthes, el territorio común del pornógrafo, el utópico y el santo es el haber sido creadores de lenguajes que funcionan como sistemas autosuficientes. Precisamente, una de las principales características de la Edad Moderna es el desplazamiento de la jerarquía tradicional entre el sonido y la imagen. A partir del Barroco la audición divina (*audium verbi Dei id est fides*) se sustituye por la visión divina, ver es creer.



1.- La biblioteca Clementina de Praga es el modelo por excelencia de la biblioteca universal barroca. Su origen data de 1556 cuando los jesuitas decidieron centralizar los recursos bibliográficos disponibles para atender las necesidades de su recién inaugurada universidad en Praga. Las formas arquitectónicas (techos abovedados y lunetos), la decoración (esferas armilares, globos terráqueos) remiten a su concepción alegórica como microcosmos del saber universal. El relato publicado por Jorge Luís Borges, *La Biblioteca de Babel* en 1941 comienza así: “El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal. (...) La luz procede de unas frutas esféricas que llevan el nombre de lámparas. Hay dos en cada hexágono: transversales. La luz que emiten es insuficiente, incesante.”¹¹⁴ En el prólogo a las obras completas de Borges escrito por Umberto Eco afirma que James Joyce y Jorge Luís Borges son los dos autores que han influido, uno con las palabras y otro con las ideas, en el diseño de nuestro mundo virtual representado por la World Wide Web. La propia obra de Eco, particularmente *el Nombre de la Rosa* y *el Péndulo de Foucault* revelan la profunda influencia de la biblioteca como metáfora del saber.

2.- Biblioteca digital de la provincia de Xiamen en la República Popular China.

3.- LibViewer. Programa de biblioteconomía de la Biblioteca Nacional de Praga. La Pantalla muestra la organización espacial de los documentos. Según los creadores de este programa, la recreación virtual de una biblioteca en un mapa de dos dimensiones indicando simplemente el lugar donde se encuentra dicha obra en el depósito no resulta suficientemente descriptivo. Hemos “utilizado una serie de metáforas para poder mapear de modo flexible los atributos de los metadatos en función de una serie de representaciones gráficas para poder optimizar las necesidades del usuario de la biblioteca y los recursos existentes en la biblioteca”.

¹¹⁴ Borges, J.L., *Ficciones*, Alianza Emece, Madrid, 1980, págs 89-100.



1. Grabado de la serie “Las Cárceles” de Piranesi. El laberinto es uno de los símbolos más percusivos de la humanidad que se impregnará la producción artística y literaria del barroco y de la posmodernidad. El mundo como cárcel, como recorrido de vanidades una vez desideologizado se convierte en 2.- Escena de la película de Matrix (1999) escrita y dirigida por los hermanos Wachowski. El protagonista, un programador informático descubre que la realidad en la que viven los humanos es una simulación muy poderosa controlada por una red de máquinas, la Matriz. En las dos versiones siguientes de Matrix, el héroe conoce finalmente al Arquitecto del Sistema que le explica la ausencia de una realidad que no sea una simulación.



3. Iglesia de San Ignacio Mini de los Jesuitas en Paraguay en la que se aprecia la eficacia del proyecto iconográfico vinculado al proselitismo, incorporando elementos de la cultura local en la fachada y en la ornamentación del recinto. El barroco es también una arquitectura concebida para la ruina en la que todas las lecturas se funden en su lectura anagógica. 4. Future Art. Infinidad de empresas ofrecen obras de artistas que utilizan la tecnología digital. La recreación de la ruina barroca sustituida por construcciones futurísticas con espectaculares puntos de fuga y líneas curvas constituye uno de los temas preferidos.



D. LA FORMACIÓN DE LOS EMBLEMAS

1. LOS ORÍGENES DEL EMBLEMA

Coincido con Rodríguez de la Flor¹¹⁵ cuando considera que en los primeros balbuceos del sistema heráldico encontramos ya unas galaxias de signos de distinta naturaleza –penachos, estandartes, gonfalones, bandas, filacterias, yelmos transforman y territorializan el cuerpo del caballero y lo convierten en un proceso metafórico, en un desplazamiento de sus actos que han de insertarse en otros procesos, permitiendo otros recorridos del imaginario. Su cuerpo adquiere una dimensión sutil que lo equipara al cuerpo del emblema, su divisa que ondea a su paso por el campo de batalla es un “link” o un “badge” que adquiere significación en la medida que se comparte el



mismo código. Igual hoy, cada centímetro del cuerpo de muchos consumidores es el soporte para una marca. Lo que resulta revelador es el rápido proceso de estandarización, esto es, como en poco tiempo los blasones de los caballeros se van acoplando en un código cada vez más rígido constituido por la heráldica, algo semejante a las marcas, en un principio tienen un sentido claramente defensivo comienza siendo meramente una combinación de signos o medios de carácter enunciativo, constituida por palabras o grupos de palabras, signos, símbolos, imágenes, figuras, gráficos o una combinación de cualquiera de estos, y más aún, incluso el propio envoltorio, envase o forma de presentación del producto puede tener el carácter de marca. La jurisprudencia anglosajona utiliza precisamente los términos lema, divisa o emblema como el distintivo que el fabricante estampa, imprime o adhiere a los productos que fabrica.

Fue Andrea Alciato el pionero en utilizar el término emblema en el sentido actual, derivado según este tratadista del verbo griego **emballo**, incrustar. Según Mario Praz¹¹⁶, fue Petrarca uno de los precursores de la emblemática barroca ya que algunas de sus obras como los Trionfi podrían funcionar perfectamente como emblemas si algún artista hubiese dotado de imágenes a las reflexiones sobre el tiempo y la eternidad del poeta.

Es muy probable que el emblema tenga su origen en los hechos de armas medievales, aunque, de hecho, ya existía en la Antigüedad concebida como toda forma plástica producida bajo una técnica artística sobrepuesta a su

¹¹⁵ R. de la Flor, *Lecturas de la Imagen Simbólica* (Madrid:1995), Alianza Forma, Cap II, págs 79 y ss.

¹¹⁶ Praz M., *Las imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*, Siruela, Madrid, 1989, pág 16-17.

soporte. Para entendernos, el emblema **funciona como un objeto incrustado** que remite a otro contexto. Desde el punto de vista icónico, el emblema puede definirse como el receptáculo de una sobrecarga de significación, para entendernos en términos actuales, de un **hipervínculo**. Si examinamos los comienzos del emblema, comprobamos que en un principio tenía un claro carácter diferenciador ya que identificaba al caballero y sus colores en el campo de batalla, en otras palabras, sería como una marca de reconocimiento militar. Lo que sucede es que el cuerpo del caballero se ritualiza, y como ha señalado Benveniste¹¹⁷ para el vocabulario guerrero indoeuropeo, el furor del guerrero remite a otros planos de significación, ascético, religioso, etc.

Para algunos especialistas del origen del retrato en el Renacimiento, un posible antecedente es precisamente el escudo heráldico que aparece exquisitamente trazado en los ropajes del poseedor del título nobiliario o el representante del linaje. Cuando el pintor de la escuela holandesa, Hans Pleydenwurff retrató a Georg Graf von Löwenstein, el retratado, un anciano venerable ataviado con una casaca con el escudo de armas de su familia sostiene la Biblia en la mano derecha no mira al espectador sino que flota ingrávido, ritualizado y su cabello blanco, finísimo, pintado con veladuras transparentes, desempeña la función de la aureola de los santos católicos.

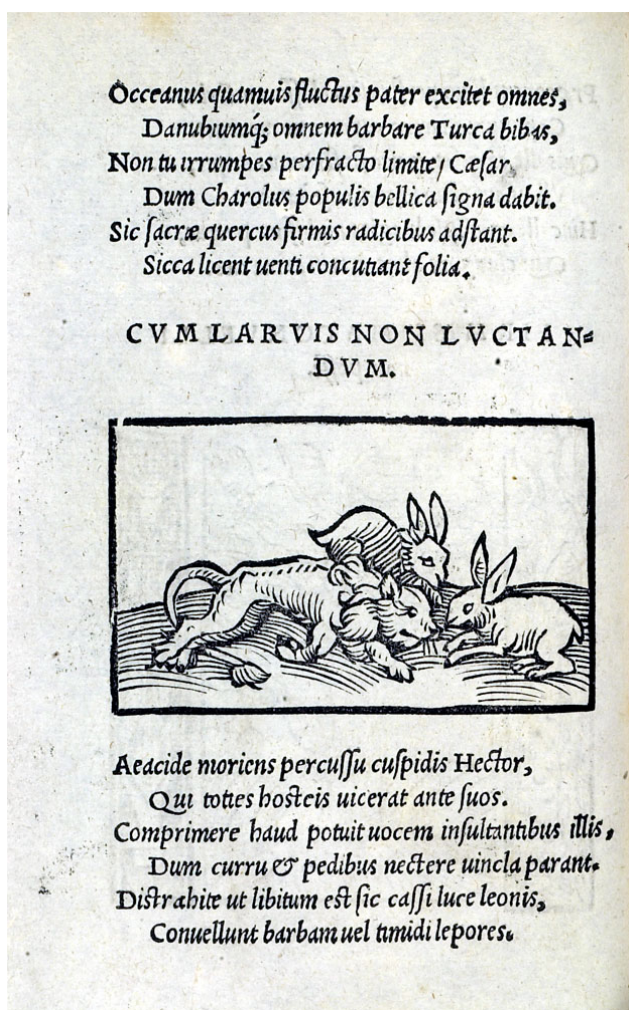
En el cuadro adjunto, ofrecemos una posible sistematización de las múltiples influencias y orígenes que confluyen en la formación de los emblemas en el Renacimiento. Otro aspecto importante del emblema es su importante carga ideológica. Los saberes perennes o tradicionales son filtrados, seleccionados y en muchos casos reinterpretados en función del imaginario donde ha de desplegar sus efectos. El hecho de que muchos de los emblemas se hayan interpretado históricamente como un mero juego entre eruditos se debe al agotamiento de contenidos y a su capacidad de aprovecharse de esa supuesta legitimidad para proporcionar una apariencia del saber. Cuando las marcas dejan de ser meros signos identificativos y aspiren a una presencia mediática global, rediseñarán su estrategia utilizando muchos de los procedimientos y mecanismos, como luego veremos, de la tecnología de los emblemas.

2. DEFINICIÓN Y NATURALEZA DEL EMBLEMA

Todas las definiciones del emblema coinciden en que se trata de un objeto compuesto por tres partes, generalmente descritas por su nombre en latín:

- **inscriptio:** sentencia breve colocada en la parte superior de la imagen
- **pictura:** la representación visual de personas, cosas, eventos reales o imaginarios vinculados al sentido profundo del emblema
- **subscriptio:** una cita culta extraída de los clásicos grecolatinos o compuesta por el propio autor del emblema

¹¹⁷ Benveniste, E., *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*; sumarios, cuadros e índices preparados por Jean Lallot ; versión castellana de Mauro Armiño ; revisión y notas adicionales de Jaime Siles, Taurus, Madrid, 1983.



Si examinamos cualquier página de una de las obras más conocidas de la emblemática publicada por el jurista Andrea Alciato (1492-1550), *Emblematum Liber* o *Emblematica* publicada en Augsburgo, la primera edición en 1531 y la segunda en 1534, podemos apreciar la interacción de estos tres componentes del emblema. La *inscriptio* del emblema es una cita en latín **CUM LARVIS NON LUCTANDUM** – que equivale al refrán castellano, no hay que hacer leña del árbol caído. La *pictura* o escena simbólica del emblema muestra a dos liebres que juegan en torno a un león aparentemente dormido o muerto. El contexto del emblema lo proporciona la *subscriptio*, en el que, como suele ser habitual, hay una referencia a los grandes relatos mitológicos grecolatinos. En este caso, el texto describe la

muerte del gran héroe de la guerra de Troya, Héctor, que cae abatido por el paladín del bando griego, Aquiles. Este episodio, recogido en la *Ilíada* de Homero (versos 22.367 y ss), fue traducido directamente al latín por Alciato. Sin embargo, los versos finales, proceden del gran repertorio de citas clásicas, *Anthologia Graeca* que permite al espectador comprender el motivo de la elección de este motivo pictórico. Según la tradición, las palabras finales de Héctor moribundo, a punto de ser maniatado y atado a uno de los carros del enemigo fueron éstas: *"Desmembradme como queráis, cuando el fulgor de la vida abandona al león, hasta las liebres se atreven a jugar con su barba"*.

Como podemos apreciar, el emblema es un dispositivo cuyo recorrido se basa en las referencias cruzadas cuya accesibilidad requiere un lector que conozca las reglas del juego. En el emblema, como señala acertadamente Peter Daly¹¹⁸ *"estamos ante un artefacto terminado que no parte de una premisa previa sobre la prioridad del texto sobre la pintura o a la inversa, ni tampoco ofrece un procedimiento para dilucidar las relaciones entre ambos"*. Sin embargo, es evidente que sólo un lector realmente experto tanto en el Renacimiento, como hoy en día, sería capaz de reconocer, por ejemplo, que las cuatro palabras de la *inscriptio* proceden de los *Adagios* de Erasmo de

¹¹⁸ Daly M. Peter, *Literature in the light of the Emblem*, University of Toronto Press, Canadá, 1979, pág 8.

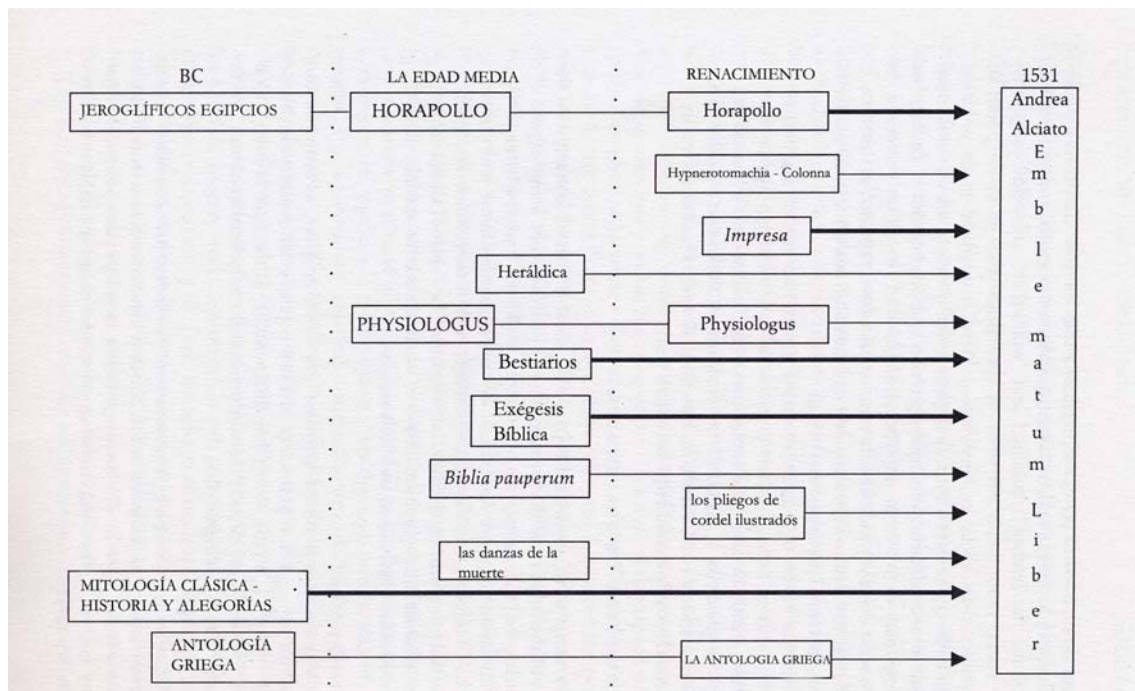
Róterdam. En la segunda generación de autores de emblemas como Meier, Kunrath o Kircher, los grabados utilizados se convierten progresivamente en maquinas de diagramar la realidad haciendo posibles muchos recorridos, algunos aparentemente contradictorios con el texto de la inscripción. Frente a una interpretación de la iconografía tradicional basada en la concepción de la *pictura* del emblema como un enigma cuya resolución se basa en una interpretación adecuada propiciada por el texto, algunos expertos en emblemática de la escuela alemana liderada por Albrecht Schöne y Dietrich Jöns consideran que *"la función dual de representación e interpretación, descripción y explicación derivada del carácter tripartito del emblema se basa en que aquello que podemos constatar visualmente no agota su sentido. La res picta del emblema tiene un poder de establecer referencias más allá de sí misma, dicho de otro modo, actúa también como una res significans"*.

Como ya hemos señalado en el apartado sobre los orígenes del emblema, y a los efectos de circunscribir la investigación objeto de esta tesis, nos interesa particularmente la capacidad del emblema de funcionar como un artefacto que pone en marcha un juego de referencias a realidades sensoriales y suprasensoriales. Habría que preguntarse entonces si el emblema está concebido para un número finito de recorridos e interpretaciones o, si por el contrario, dependiendo de la interacción del lector con el emblema, habría lecturas e itinerarios simbólicos privilegiados dependiendo de su iniciación. No es una cuestión trivial, ya que dependiendo de la respuesta, el emblema sería un artilugio más del gabinete de curiosidades del siglo XVII o, por el contrario, un modo de almacenar un conjunto más o menos amplio de conocimientos articulados en un espacio reducido.

La respuesta a este interrogante está, a mi juicio, íntimamente ligada a la teoría del aura que hemos expuesto en el **Apartado IV.C.** de este bloque. Los emblemas no funcionan aisladamente, sino en el marco de un conjunto de referencias culturales, religiosas, culturales y políticas. Los emblemas serían los puntos de anclaje de esta red, o de este sistema de sistemas cuya principal premisa sería precisamente la gran empresa (impresa) del renacimiento, la posibilidad de acceder, conocer y organizar el saber universal. En el libro octavo de la obra clásica sobre arquitectura redactada por León Battista Alberti, se aborda este problema con gran nitidez: *"Los Egipcios empleaban símbolos de la siguiente manera: al tallar un ojo en la piedra representaban el concepto de Dios, el buitre era el símbolo de la naturaleza, una abeja representaba al rey, el círculo la idea del tiempo y así sucesivamente. El motivo de emplear estos símbolos era debido a que cada nación hablaba una lengua distinta y por tanto cualquier inscripción en caracteres convencionales resultaría incomprensible con el paso del tiempo (...). Los Egipcios consideraban que existía una forma de expresarse que siempre resultaría accesible para los hombres cultos de todas las naciones, a los cuales se les podría transmitir el conocimiento superior de las cosas (...)"*.

Esta creencia, basada en la existencia de un alfabeto universal, compartida sobre todo por los humanistas de la corriente neo-platónica como Marsilio Ficino, y el inmenso esfuerzo doctrinal posterior de determinadas órdenes religiosas como los jesuitas o los dominicos para crear una

emblemática católica o, dicho de otro modo, apuntalar doctrinalmente la profusión de imágenes de la Contrarreforma conforme a los principios dogmáticos más rigurosos o los esfuerzos de diagramar las cualidades de las cosas de los herméticos y alquimistas se sustentaba en una premisa común compartida por todos estos grupos, dotar o reivindicar el aura para los contenidos que pretendían diseminar. Ello nos lleva a examinar los orígenes del emblema como tecnología vinculada a la aparición de la imprenta para gestionar un saber global cuya cadena de transmisión se habría interrumpido durante los siglos, supuestamente oscuros, del Medievo.



| | |
|------------------------------|---|
| JEROGLÍFICOS EGIPCIOS | Los humanistas y los polímatas del Barroco como Kircher dedicarán numerosas obras a la interpretación de los jeroglíficos egipcios al considerar que los pictogramas representaban un sistema enigmático de escritura universal que permitiría la transmisión de la sabiduría perenne. |
| HORAPOLLO | Una de las obras que más influyó en el periodo de formación de la Emblemática fue el Horapollo. El manuscrito originariamente redactado en egipcio, y traducido al latín, fue encontrado en la Isla de Andros por un sacerdote florentino en 1419. Consta de dos volúmenes de 70 y 119 capítulos respectivamente, y en cada uno de ellos se proporciona una interpretación detallada de un jeroglífico. Las inmensas posibilidades alegóricas de los pictogramas fueron percibidas por los creadores de emblemas. |
| HYNEROTOMACHIA | La obra titulada Hypnerotomachia Poliphili de Francesco Colonna publicada en 1499 con abundantes ilustraciones simbólicas y jeroglíficos que el autor había inventado, pero que atribuyó a antiguos sacerdotes egipcios, abrió el camino a las imágenes que no desempeñaban un rol meramente ilustrativo o subordinado al texto, sino que permitían al lector realizar sus propios recorridos desde el repertorio de su imaginación. |

| | |
|-------------------------|--|
| PHYSIOLOGUS | Este texto didáctico redactado originariamente en griego hacia el siglo III o IV de nuestra era fue traducido al latín hacia el año 700 y ha ejercido una gran influencia en el imaginario medieval. En esta obra, el autor describe en cada apartado a un determinado animal desde tres perspectivas distintas, fisiológica (las características anatómicas y hábitos del animal), simbólica-alegórica (el vicio o la virtud que personifica dicho animal) y moralizante. Este tratado se ha considerado el precursor de los bestiarios medievales. |
| BESTIARIOS | Las tres grandes religiones monoteístas cuentan con una literatura, posiblemente influida por los repertorios de fábulas hindúes, en la que animales reales y fantásticos son representados simbólicamente con el fin de poner de manifiesto vicios, virtudes y actitudes encomiables o censurables. Este género tuvo un gran auge en la Alta Edad Media hasta el punto de que podríamos hablar de una zoología teológica o eclesiástica que ejercerá una gran influencia en las artes visuales. |
| BIBLIA PAUPERUM | Literalmente, la Biblia de los Pobres. La aparición de la imprenta de tipos móviles y el auge de la xilografía en los países protestantes favoreció este tipo de obras de persuasión religiosa basada en una total subordinación del texto a la imagen ya que estaban dirigidas a las masas analfabetas. |
| ANTOLOGÍA GRIEGA | La Antología Griega es un conjunto de epigramas que proporcionan una visión de la literatura griega desde el siglo VI a.C hasta el siglo X d. C. Compilada por Meleagro de Gadara, la versión más difundida en Europa se debe a Máximo Planudes cuya primera edición data de 1494. El interés de esta obra para la emblemática radica precisamente en las características del epigrama como género (concisión, contenido enigmático, simbolismo) y su idoneidad como subscriptio de los emblemas. |

3. DIFERENCIAS ENTRE EL EMBLEMA Y LA EMPRESA

El término empresa en castellano tiene su origen en el término impresa de origen italiano. Según el DRAE, la empresa supone una acción o tarea que entraña esfuerzo y cuya ejecución requiere decisión y esfuerzo. Otra de sus acepciones hace referencia precisamente a este signo distintivo: *"símbolo o figura que alude a lo que se intenta conseguir o denota alguna prenda de la que se hace alarde acompañado especialmente por una palabra o mote"*. Por su parte, el diccionario de la lengua italiana Zanichelli¹¹⁹ nos brinda la siguiente definición de empresa: **[impresa]** *"Actividad económica organizada con el fin de producir bienes o servicios ejercida de modo profesional por un individuo que ostente la condición de empresario"*.

En el siglo XVI, Paolo Giovio¹²⁰ sintetizó magistralmente las principales características de la empresa (impresa):

¹¹⁹ Dizionario Enciclopedico di arti, scienze, tecniche, lettere, filosofia, storia, geografia, diritto, economia, Ed. Zanichelli, Milán, 2005.

¹²⁰ Giovio, P., *Dialogo dell'impresa militari et amorose di monsignor Paolo Giouio vescouo di Nucera*, Nabu Press, Berlín, 2010.

- a. La empresa se caracteriza por guardar una adecuada proporción entre el motivo y el texto.
- b. Su significado no ha de ser tan oscuro que resulte impenetrable para el lector medio.
- c. La composición debe producir un efecto placentero a la vista.
- d. No debe aparecer ninguna referencia visual al cuerpo humano.
- e. El lema de la empresa debe ser breve, preferentemente en una lengua distinta a la que maneja habitualmente el creador del motivo pictórico y su sentido debe permanecer ligeramente velado, pero no hasta tal punto que resulte inexplicable o induzca a confusión.



Impresa diseñada para la Academia Veneciana de La Fama fundada en 1557.

La empresa, como han señalado Praz y otros expertos en emblematología, es un emblema simplificado que en lugar de tener las tres partes del emblema tiene solamente dos, la imagen o pintura y un lema que puede colocarse en la parte superior o inferior del símbolo. En numerosos textos de los humanistas italianos del siglo XVI encontramos el término *impresa* utilizado en el contexto de los proyectos bibliográficos, filosóficos o editoriales. La empresa es una simplificación del emblema porque recorta considerablemente el ámbito de las posibles alusiones o lecturas retóricas para reforzar una determinada virtud o empeño como el afán del saber, el amor al pasado, el arrojo, la determinación o la perseverancia.

Son numerosos los tratadistas que han relacionado el auge de los emblemas con un género muy afín al mismo, la empresa (*impresa*/ a raíz de la invasión italiana por las tropas del rey Carlos VIII y de Luís XII se produce una verdadera proliferación de empresas como nos hace saber el historiador Paolo Giovio en *Diálogo de Imprese militari e amorose* (Roma 1555). La impresa no es más que la representación simbólica de una intención. El Padre Bouhours en sus *Entretiens d'Ariste et d'Eugene* (París 1671) se extiende acerca de las descripciones de la empresa vinculándonos a la metáfora de Aristóteles (*Retórica* III, 3) y Cicerón (*De Oratore*, III), "*fait voir les objets sous un habit étranger, et si je ose le dire, sous un masque qui nous surprend*". Y concluye, se trata de un "*je ne sais quel*" que cautiva nuestra atención. En este sentido, reseñamos las magnas obras de Luca Contile, *Ragionamento sopra le proprietà delle imprese*, y de Abraham Faunce, *Insignium Armorum Emblematum Hieroglyphicorum et Symbolorum quae ab oué Traité des Devises*. El emblema sólo tiene que

alimentar los ojos, por el contrario, la empresa apela a la mente. El emblema tiene su título como texto, siendo éste la esencia de la imagen y la empresa contiene el lema que con una idea secreta concibió la pintura. En términos de Wölfflin, forma abierta=emblema, forma cerrada = empresa.

Como podemos apreciar, en la lengua italiana actual al igual que en el castellano, el término empresa hace referencia a una actividad de organización de los medios de producción de bienes o de servicios en el contexto de un mercado organizado. No es casual que las primeras sociedades mercantiles en el sentido moderno del término surgieran en las florecientes ciudades de Génova y Venecia durante el siglo XVI desde donde se reexpedían numerosas mercancías procedentes de Oriente. No es cuestión de examinar aquí de forma minuciosa los numerosos relatos de viajeros y empresas comerciales a Oriente. Sin duda, el precursor de estas expediciones al Oriente Próximo y Lejano en la Edad Moderna fue el Libro de las Maravillas redactado por Marco Polo con la colaboración de un cronista profesional, Rusticello de Pisa.¹²¹ No hay que olvidar tampoco que en 1406 se inauguró la Casa de San Giorgio en Genova la primera institución bancaria de Europa. Por los testimonios existentes en los registros notariales, comerciales e históricos podemos deducir que la actividad mercantil estaba muy desarrollada y regulada desde mediados del siglo XV alcanzando un esplendor sin precedentes en los siglos XVI y XVII debido a la ruta de las Indias controlada por España y Portugal y a los tratados comerciales, monopolios y privilegios obtenidos por Inglaterra, Holanda, Alemania, Francia y Portugal en Oriente. A modo de ejemplo, la primera gran dinastía con vocación imperialista en Persia tras la invasión de los mogoles, los safavíes accedieron al trono en 1501 y será durante el reinado de uno de los soberanos más sagaces de esta dinastía, Sha Abbās I cuando se produzca una apertura comercial sin precedentes de Persia hacia las potencias europeas generando un tráfico extremadamente lucrativo de estofas, sedas, piedras preciosas y especias.

La sistematización de las actividades cambiarias y de comercio que se habían desarrollado con bastante rapidez desde el siglo XIV alcanzará su apogeo a partir del siglo XVI cuando junto a las sociedades familiares tradicionales surjan entidades más abstractas, en ocasiones creadas mediante un acto constitutivo que las dotaba de personalidad jurídica. A ello contribuyó también la existencia de manuales o prontuarios bastante extendidos a partir de 1400 en Italia para formar a los jóvenes en materias como contabilidad, sistema cambiario y uso del ábaco, tales como el texto *Practica della Mercatura* de Giovanni di Antonio da Uzzano que data de 1442.

¹²¹ En 1295 Marco Polo regresó a Venecia y tres años después fue apresado por los genoveses en una batalla naval. Fue en su cautiverio cuando comenzó a redactar esta obra ayudado por su compañero de celda, Rusticello de Pisa. El libro se convirtió en poco tiempo en el best-seller de la época y fue objeto de numerosas traducciones tanto al latín como a las lenguas vulgares. El propio Marco Polo entregó personalmente una copia de su obra en 1307 a un delegado de Carlos de Valois que estaba de paso en Venecia. De la abundantísima bibliografía sobre este viaje, casi iniciático, para la cultura occidental señalamos la más reciente: Germain, C., *Marco Polo y su época*, (Christine Germain, Sylvia Schildge, Pauline Guiraud); trad. de María Durante, Anaya, Madrid, 1997; Bergreen, L., *Marco Polo de Venecia a Xanadú*; trad. Castellana de Joan Trujillo, Ariel, Barcelona 2007 y la exposición organizada por La Caixa en el 2006 en torno al viaje de Marco Polo. Catálogo: *Marco Polo y el Libro de las Maravillas*, Fundación La Caixa, Barcelona, 2006.

Algunos de los socios de estas empresas, aportaban capital, otros trabajo o determinados talentos o conocimientos necesarios para el éxito de un incipiente comercio internacional por todo el Mediterráneo y Asia Menor.¹²² Parecía oportuno aunar estas voluntades en una empresa concebida en su doble aspecto material y formal, como actividad cuya ejecución entraña riesgo, y como asunción de ese riesgo y voluntad de conseguir un determinado fin sintetizado en la imagen o símbolo al que se hacía acompañar de un lema.

4. EL EMBLEMA AL SERVICIO DE LA IDEOLOGÍA DE LA CONTRARREFORMA

La empresa o divisa, según Yves Giraud,¹²³ depende de un programa que se ubica más allá de lo connotado por la conjunción imagen/palabra, y que sólo aparece parcialmente en ellas. Al ocultarse se ha de buscar el significado en su relación con un código determinado o con otras divisas, como sucede cuando aprendemos una lengua extranjera. Este desciframiento obligado es propio de su carácter enigmático. A diferencia de la empresa o divisa, el emblema es autosuficiente, didáctico; la comprensión de su sentido no presenta dificultad. Atendiendo a sus características, la empresa o divisa se compone de imagen y palabra que comportan un significado parcial, no complementario, sino elíptico. El emblema se compone de imagen y palabra que coinciden en su significado y que son complementarios. El jeroglífico es mera imagen cuyo significado se inscribe en un discurso que está fuera de la representación concreta. Todas estas representaciones, sin embargo, pueden tener un carácter alegórico, sobre todo la divisa o empresa, pues el programa global en el que se inserta es una reelaboración que parte de un conjunto de empresas.

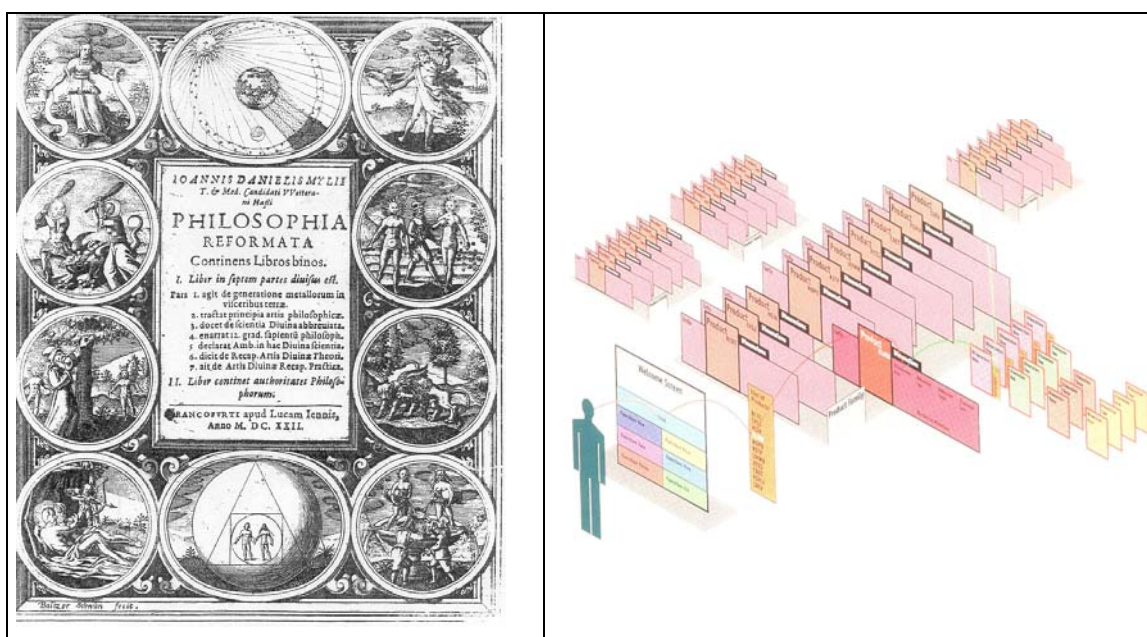
En España, ha sido José Antonio Maravall,¹²⁴ quien en su estudio sobre "La cultura del Barroco" (1975), hace remontar a esa época las primeras estrategias de comunicación masiva, cuyo contenido no consistía en una mera transmisión de mensajes culturales, sino más bien un programa estratégico de creación de estímulos sensoriales, generados artificialmente por medio de la imagen y de su comunicación espectacular, y cuya función era distraer, aturdir y manipular la opinión pública y la conducta colectiva a través de los potentes recursos estéticos, situando el acento en lo extremo, lo ampuloso, donde no interesa tanto la claridad, sino lo aparente, lo alusivo, la visión más difusa y decorativa. Todo ello al servicio de una acción dramática, expresada en los

¹²² Braudel, F., *En torno al Mediterráneo*; edición establecida y presentada por Roselyne de Ayala y Paule Braudel, Paidós Ediciones, Barcelona, 1997.

¹²³ Giraud, Yves. "Propositions", en *L'emblème à la Renaissance*, Actes de la Journée d'Études du 10 Mai, 1980, Société d'Édition de l'Enseignement Supérieur, ©1982: 7-59

¹²⁴ Véase Maravall, J.A., *La literatura de emblemas como técnica de acción socio-cultural en el Barroco* en Estudios de Historia del Pensamiento Español. El siglo del Barroco. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1984, págs 197-222. Y el magistral estudio de A. Bonet Correa "*La fiesta Barroca como práctica del poder*", *Diwan*, 5/6. 1979, págs 53-87. En este artículo reflexiona sobre cómo la fuerte carga alegórica-simbólica de las fiestas del Antiguo Régimen se ajusta de un modo particularmente eficiente a los programas iconográficos del poder. Sobre el espectáculo barroco como un programa iconográfico organizado en torno al poder religioso-político véase: M. Fagiolo y S. Carandini, *L'efimero barocco. Strutture della lasta nella Roma del Seicento*, Roma, 1977.

diferentes actos, informaciones y comunicaciones, con el objetivo de que pudiesen tener un efecto dirigido a la colonización de las opiniones, las actitudes y los comportamientos colectivos. Recursos empleados por una cultura que, según Maravall, era "*dirigida, masiva y urbana*". Por eso, la cultura del Barroco se preocupó sobre todo del vaciado de los contenidos de fondo para acentuar la **espectacularización**¹²⁵ de las cuestiones crematísticas, icónicas y comunicativas.



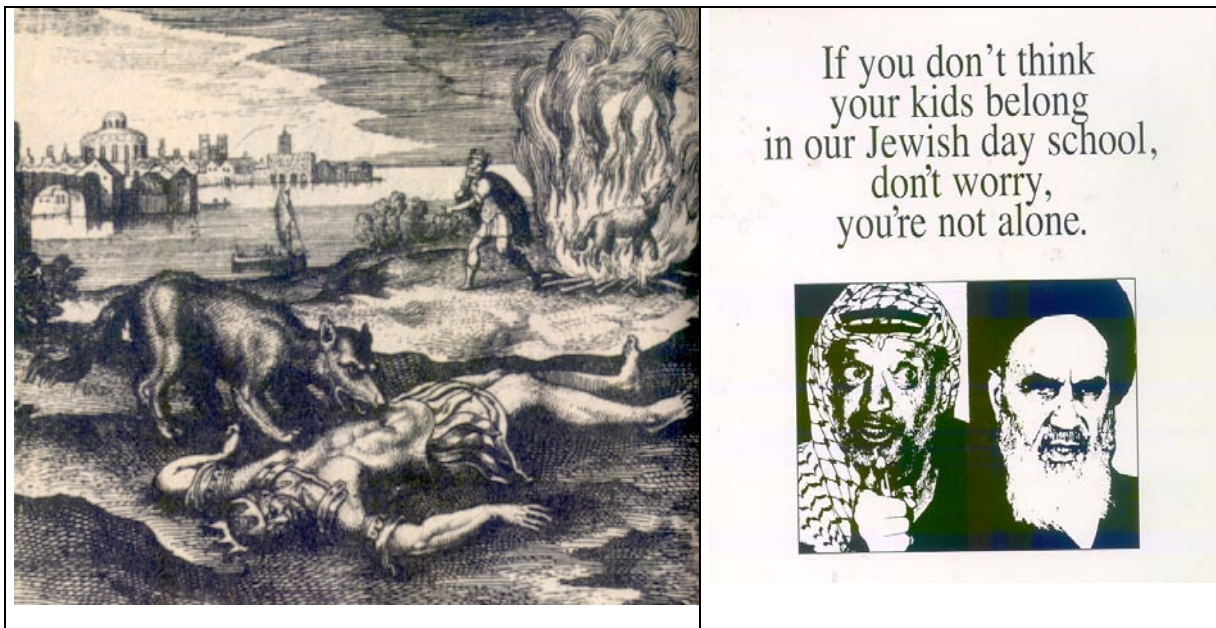
1/ La portada de la Edición de los Emblemas de Alciato de 1555 proporciona un ejemplo de las disfunciones surgidas del paso de una era oral al entorno tipográfico cerrado y controlador de los espacios. La portada funciona realmente como un pórtico que permite al lector deambular por un lugar imaginario a modo de pliegue donde autor y lector se reencuentran, pero además los contenidos se articulan por medio de la intertextualidad, por referencia a otras fórmulas y lugares comunes (topoi). 2/ Propuesta virtual de organización de los contenidos de la enciclopedia Británica. Si el lector del siglo XVI de los Emblemas se enfrenta a los medallones (badges) que proponen un recorrido esotérico muy vinculado a desplazarse por los links existentes en cada uno de ellos, igualmente el paso de la cultura tipográfica a la digital obliga a construir un imaginario que haga posible el recorrido del usuario (estancias, pasillos, avenidas, edificios, ciudades) muy en línea con la retórica tradicional.

Merece la pena examinar lo que sucede con los emblemas cuando pasan al formato bidimensional de la hoja impresa. En teoría surgen muchas publicaciones denominadas libros de empresas que parecen continuar con el status quo anterior. Pero realmente no es así, se convierte en un instrumento político, en un signo utilizado por las instancias que controlan los códigos ideológicos para adoctrinar a las masas.¹²⁶ Sin ninguna duda el gran momento

¹²⁵ En línea con los planteamientos situacionistas de Guy Debord, que en su obra, ya citada, "La sociedad del espectáculo" (1967), págs 127 y ss. afirma que el siglo XX es la fase final del Barroco, en la cual el control y la regulación sobre imágenes y comunicaciones, conseguido gracias a las nuevas tecnologías, ha llegado a ser absoluto y, por consiguiente, a través de imágenes y comunicaciones, el poder político construye opinión pública, conciencia, imaginario social, en definitiva.

¹²⁶ Y los jesuitas se convirtieron en productores teatrales, ingenieros y artífices especializados en espectáculos clásicos, hicieron instrumentos de propaganda religiosa con todos los entretenimientos del humanismo pagano y todas

de los emblemas es el Barroco, sobre todo a raíz de la Contrarreforma. La publicación de los emblemas rompe con la lectura unidireccional del universo heráldico propio de la oralidad anterior y traduce el nuevo individualismo del hombre renacentista. Este nuevo universo simbólico traslada el campo de batalla al campo de las letras. Los penachos, plumas, cimbras y bandas de los caballeros reciben una convención tipográfica particular en los marbetes de las portadas. Los tratadistas, al insuflar nuevos contenidos al servicio de distintas empresas, generalmente de carácter religioso, apartan el emblema de su carácter identificador inicial y se convierten en **proveedores de contenidos**. Sin ninguna duda, actuaban como los precursores de los creadores digitales actuales al analizar las interrelaciones entre texto e imagen y concebir la articulación del lema y del cuerpo del emblema como un recorrido donde los antiguos armorios del caballero ahora son ramas, cenefas, grutescos, laberintos, diagramas que permiten una perambulación. Los expertos de aquella época, Pedro Ciruelo, Rombersch, entre otros, recomiendan el uso de imágenes percusivas que sirvan como anclajes para fijarla en la memoria del lector. Nosotros que vivimos sumidos en una estética de lo chocante no podemos sorprendernos de esta recomendación.



las delicias del alejandrino revivido. La ciencia de las imágenes se convierte en una Iconomystica en palabras del Jesuita alemán Jacob Masen (*Ars Nova Argutiarum*, Colonia, 1649). Las solemnidades públicas son una gran oportunidad para la exhibición de emblemas. El tinglado decorado de Venturi. Desfiles, decoraciones, portaestandartes, exequias y canonizaciones son lugares ideales para la nueva propaganda. Técnicos expertos en empresas como el mnemotécnico y memoriso Padre Menestrier cuya producción literaria son manuales al uso, "*Les genereux exercices de la majesté, ou la montre paisible de la valeur, représentée en devises et emblemmes* (Lyon 1659). Se trata de emblemas de ejercicios militares con los que el rey pretende espolear el valor de sus soldados. El jesuita Marchaud prepara la entrada solemne del rey Luis XIII tras la caída de la Rochelle como una sucesión magna de emblemas, arcos triunfales en número de 12, al igual que el sol que discurre a través de doce signos, o en alusión mitológica a Hercules". Luis XII adoptará el puerco-espín como divisa, Francisco I, la salamandra. Symbolis Heroicis de Silvestro Pietrasanta. Philosophandi nugari et nugando philosophari (jugando). Véase Praz M., *Estudios de Emblemática*, Editorial Siruela, Madrid 1998.

1/ Grabado de Michael Meier –Scrutinium Chemicum (1687). Ni en el mundo digital, ni en la oralidad, existe un recorrido sin un contexto previo. Algo semejante ocurre en la amplia producción de grabados esotéricos durante el Siglo XVI y XVII. Es necesario conocer los códigos implícitos anclados en la imagen. El lobo representa la materia prima que devora como proceso de *mortificatio* y la posterior sublimación se ejemplifica por el rey que sale de las llamas.

2/ Campaña de publicidad para un Centro Educativo judío “Bet Shira” por Turkel Schwartz & Partners. Territorios como el racismo, la xenofobia, la confrontación política, la sexualidad o la muerte son abordados por la publicidad con notable eficiencia apoyándose en la existencia de un contexto para interpelar al consumidor/usuario.

De todos los artilugios, artificios y signos heredados de la Edad Media, las Ordenes Religiosas constatan a partir del Concilio de Trento que el emblema presenta una especial capacidad para convertirse en el vehículo del nuevo programa ideológico.

Un ejemplo que ilustra la sofisticación que había adquirido la tecnología del emblema se producirá con la designación de Ugo Boncompagni (1572-85) como pontífice (el Papa Gregorio XIII). El escudo de armas de la familia Boncompagni incluía un dragón y en el ambiente post-tridentino, como señala Marco Ruffini,¹²⁷ este pontífice tenía sumo interés en evitar cualquier posible asociación negativa de dicho dragón el Anticristo, ya que en las Sagradas Escrituras, esta criatura tenía unas connotaciones muy negativas. Para ello, la familia Boncompagni contrató los servicios de Baldassare Pisanelli, médico, filósofo y experto en emblemas para proporcionar una explicación científica y convincente sobre las cualidades benéficas del dragón para la cristiandad, procediendo a un examen meticuloso de las obras literarias y religiosas para justificar dicha atribución.

Como señala Marco Ruffini, hacia la mitad del siglo XVI surgiría un grupo de académicos expertos en reconstruir los orígenes míticos de las dinastías reinantes reconstruyendo con gran minuciosidad los símbolos de los blasones heráldicos. El vértigo de las asociaciones vinculado a determinados símbolos (el león, el oso, el toro, la paloma, el toro, el castillo, el ciprés, la manzana, etc), cada una de ellas abriendo nuevos caminos a la interpretación a modo de hipervínculos conducirá a la equivocidad del símbolo objeto de una dura crítica por Hegel en su polémica con Schlegel al deslindar el concepto de arte simbólico.

“Pero ahora bien, por más que podamos adherirnos a la opinión de que la mitología en sus historias de dioses y prodigios producto de una fantasía en constante poetización encierra en sí un contenido racional y profundas representaciones religiosas respecto a la forma artístico-simbólicas surge la pregunta de si toda la mitología y el arte han de tomarse en efecto simbólicamente tal como afirmaba F. von Schlegel que afirmaba que en toda representación artística debemos buscar una alegoría”.¹²⁸

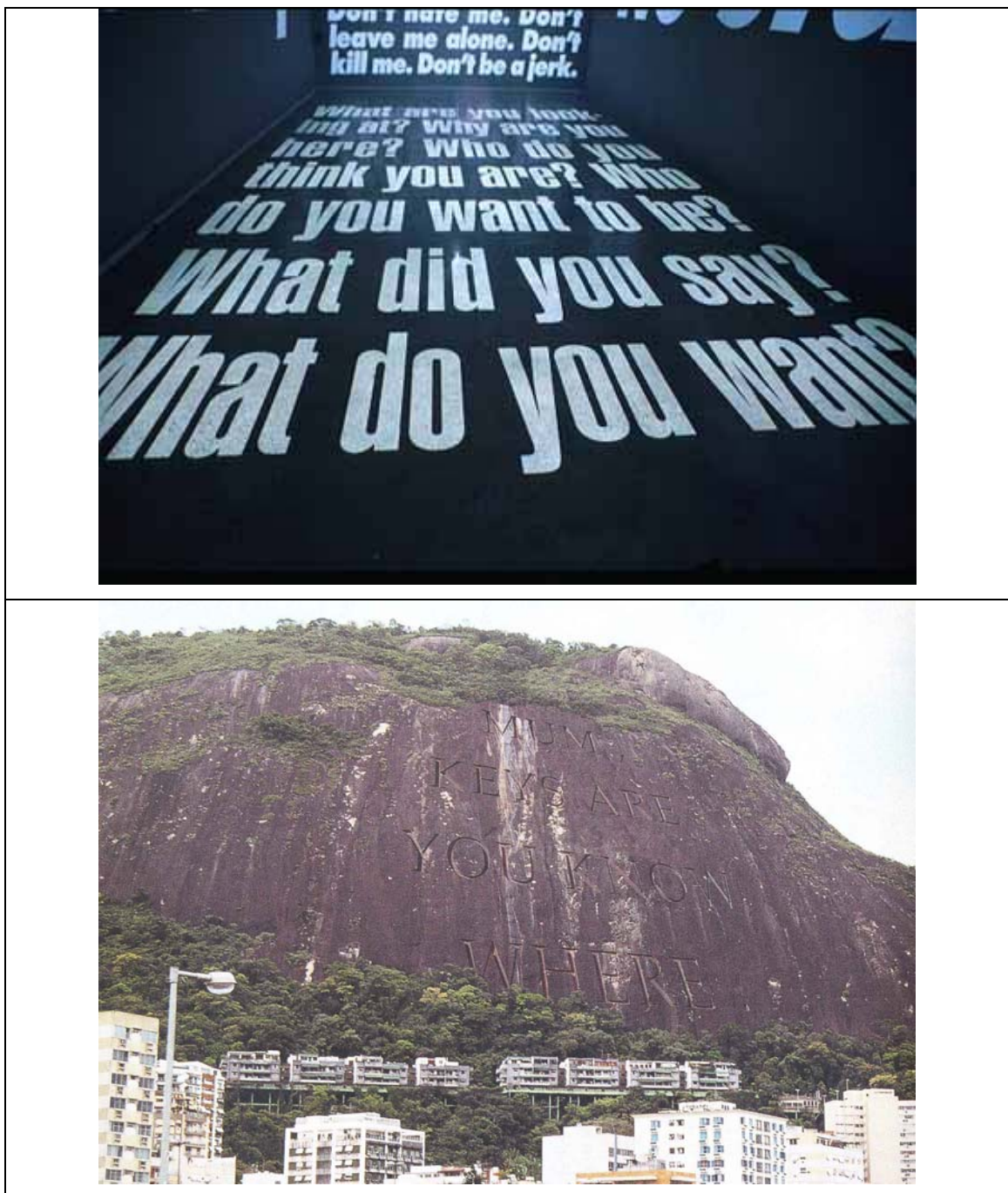
El principal motivo radica en que se trataba de un elemento heredado de la época grecolatina y que había experimentado numerosos refinamientos con el paso del tiempo. En la retórica clásica, los emblemas funcionan como imágenes percusivas, a modo de nudos que fijan contenidos tanto en la mente del orador como en la de los oyentes. El diseño de dichas imágenes no es tarea fácil, y en el largo desarrollo histórico desde el fin de la época clásica hasta la Escolástica, muchas imágenes laboriosamente diseñadas son descartadas por

¹²⁷ Ruffini, M., *Le imprese del drago: Politica, emblematica e scienze naturali alla corte di Gregorio XIII (1572-1585)*, Bulzoni Editore, Roma, 2005.

¹²⁸ Hegel, G.F., *Lecciones de Estética*, Akal ediciones, Madrid, p. 231.

Los excesos semánticos del Barroco no son tales, sino la sutil articulación de tres niveles de discurso pertenecientes a tres momentos históricos muy diferentes. La retórica persuasiva de la escolástica medieval, la fijación de las imágenes en el alma mediante los emblemas tipográficos impresos y, un tercer elemento, que cobrará una gran importancia en la cultura digital, el desbordamiento de los límites del texto, un reforzamiento del espacio tipográfico que coloniza fachadas, balcones, galerías, avenidas, estandartes, filacterias, vestimentas, etc. Al lector pío se le ofrece un recorrido ejemplar. No basta que las imágenes sean vistas o leídas, han de acompañarle en la mayor parte de los momentos de vigilia para que resulten eficaces. El consumidor actual encuentra la extensión de la marca en vallas, rótulos, anuncios de neón, edificios, tejados, ventanas, en todos los espacios que el estatuto jurídico de la ciudad lo permita. El reto de la imaginería digital, como examinaremos posteriormente, es quebrar las barreras legislativas que limiten su presencia. En un proceso de superávit iconográfico, el artista contemporáneo verá drásticamente limitada su capacidad de insertar su creación en espacios significativos porque ya estarán acotados y protegidos jurídicamente.

Este superávit iconográfico nada tiene que ver con la concepción de la realidad como una teofanía del abate Suger por ejemplo, que consideraba que *"al final todo el universo brillaba en el resplandor de alegorías deliciosas"*. En la visión alegórica del artista medieval encontramos el simbolismo de la sublimidad, mientras que en la alegoría barroca, tan criticada por los filósofos ilustrados, se produce un fenómeno consciente de despersonalización. En palabras de Hegel, lo alegórico carece de individualidad concreta y, por tanto, se presenta como receptáculo a cualquier recorrido simbólico. Este simbolismo consciente de la forma artística implica que hay una voluntad de poner como diferente el mundo exterior objeto de representación al servicio de una determinada idea política o religiosa. Dicho de otro modo, el emblema se convierte en un artefacto (etimológicamente en el sentido italiano de un *artefatto*, algo manipulado o falsificado). La creación de recorridos específicos dentro de los emblemas vinculados a determinadas asociaciones simbólicas será una técnica que progresivamente irán depurando las órdenes religiosas contrarreformistas, particularmente los jesuitas que encargarán o crearán libros de emblemas. Con ocasión del primer centenario de la Compañía de Jesús, publicaron el tratado emblemático *Imago Primi Saeculi* (1640), que requirió una intensa coordinación para garantizar la máxima calidad de esta obra editada con una clara pretensión propagandística. Dicho libro funcionaba en realidad como un emblema ya que la riqueza de su contenido textual e visual remitía al lector al mundo sinestésico de la integración de todos los sentidos para acometer el camino devocional propuesto por San Ignacio de Loyola en sus *Ejercicios Espirituales*. La belleza de los emblemas y la profusión simbólica cuyo significado era desvelado parcialmente en el texto constituía un importante reclamo para las clases pudientes que confiarían a sus hijos a los seminarios de la Compañía por la excelencia de su didáctica evidenciada en la producción de obras de esta índole. Esta combinación de lo dulce (imágenes percusivas) y lo útil (el texto retórico) no hacía más que aplicar la máxima que el poeta Horacio recomendaba para la poesía en su *Ars Poetica* (343-344).



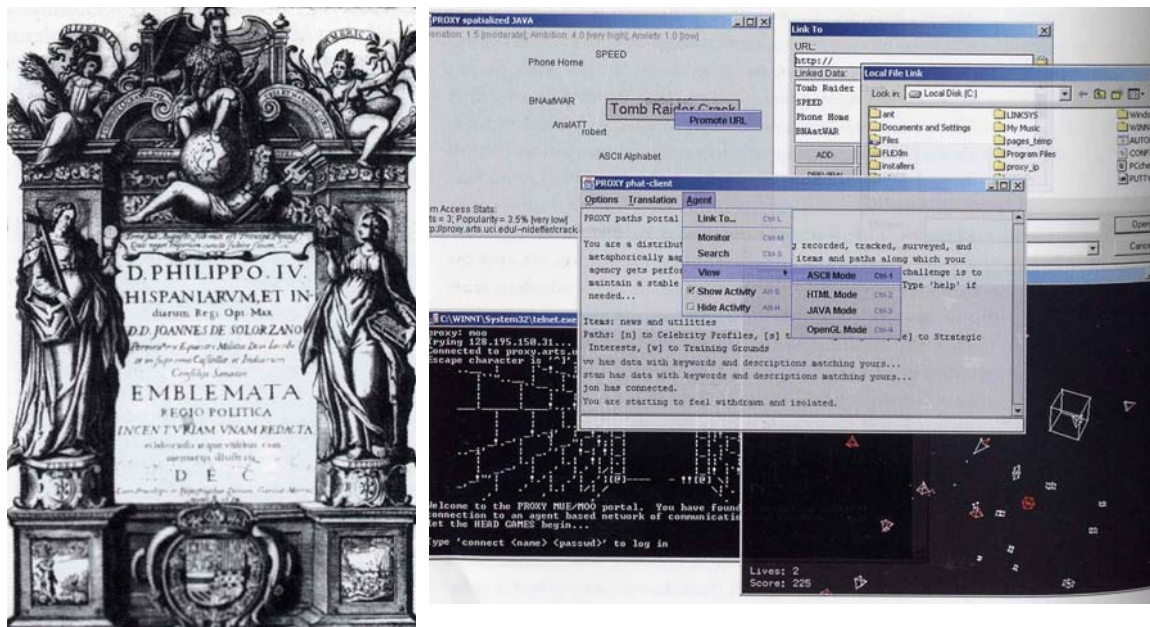
La ocupación de los espacios por la artista Barbara Kruger (imagen superior) o por Wim Delvoye (imagen inferior) utilizan la semiótica de los medios de comunicación de masas para mostrar al espectador una imagen angustiosa o irónica de la realidad. En el caso de Delvoye la monumentalidad del proyecto contrasta con la trivialidad del mensaje: “Mamá, las llaves están donde tu sabes”.

Los primeros difusores de contenidos mediante la nueva herramienta: el libro, se enfrentaban al considerable problema de cómo captar a un público fuertemente anclado en la cultura oral en la que es preferible demandar información que tomarse la molestia de examinar un texto impreso. El orador (predicador) en un contexto oral, agonista, puede ajustar el discurso a los mensajes no verbales que recibe del público, pero calibrar el impacto del libro en los futuros lectores requiere unos instrumentos de control más refinados,

fundamentales, sin embargo, habida cuenta del elevado coste de impresión de un libro.

Excede del ámbito de esta tesis abordar en profundidad esta cuestión, pero al menos durante buena parte del siglo XVI y XVII, el libro es utilizado por los predicadores como una herramienta personal de trabajo en un contexto oral. Los fieles visualizan las imágenes impresas que son descritas con sumo cuidado y de modo repetitivo por el orador, hasta asegurarse que ellos pueden traer a la memoria dichas imágenes sin necesidad del soporte impreso.

Otras de las técnicas señaladas por W. Ong consiste en la inserción de marbetes, portadas y frontispicios en los libros que simula un lugar arquitectónico, un espacio donde el lector puede deambular en la mejor tradición peripatética, simulando un diálogo con el retor o el preceptor como modo de adquisición de conocimiento. Al contenido propiamente dicho del libro le suceden una serie de arcos o galerías, a modo de prólogos, exordios, introducciones cuya finalidad es preparar su ánimo.



Las portadas, frontispicios, marbetes y grutescos reflejan la puesta a punto formal para facilitar el tránsito del discurso oral, eminentemente peripatético, al aislamiento del lector moderno.

Las pantallas solo existen durante unos segundos, la velocidad no permite la contemplación sino la pulsación. Como el coste de una imagen con las nuevas tecnologías es despreciable, visualizar es participar en un evento que siempre será reemplazado por el siguiente.

La riqueza decorativa del Barroco no es solamente una perversión del gusto sino, ante todo, responde a una idea de lucha. El tropo literario por excelencia es la Alegoría¹³¹ que puede definirse como una metáfora continuada.

¹³¹ Véase Benjamin W., Ursprung des Deutschen Trauerspiels, (El Origen de la Tragedia Alemana), Tiedemann, Frankfurt, 1963, págs 174 y ss. Para Benjamin, lo alegórico arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla y lo despoja de su función. La alegoría es por tanto, esencialmente un fragmento, en contraste con el símbolo orgánico. La creación de sentido de lo alegórico radica en reunir esos fragmentos aislados de la realidad. Se trata de un sentido dado que no resulta del contexto original de los fragmentos. La función de lo alegórico es interpretado por

La alegoría, como veremos con más detalle, consiste en la continuación de una metáfora hasta la creación de un mundo narrativo autónomo. La particularidad de ese mundo narrativo autónomo, lo que le sujeta al sistema de las metáforas es la posibilidad de ser identificado como tal, es decir, la posibilidad de establecer un vínculo interpretativo entre el mundo narrativo de la alegoría y el mundo real.

E) MEMORIA Y RETÓRICA EN EL BARROCO: LOS PROGRAMAS DE COLONIZACIÓN

1. EL PROYECTO DE UNA MEMORIA ARTIFICIAL EN EL BARROCO

El proyecto de una memoria artificial está vinculado con la historia de la lógica, con la producción artística de orientación religiosa, con la emblemática, con la medicina o incluso con la utopía de crear una lengua universal o de alcanzar la pansofía. El arte de la memoria se desarrolló en España de modo paralelo a la cultura emblemática. Las poéticas de Quintiliano, Cicerón cobraron importancia entre los círculos de humanistas europeos en el siglo XVI. El arte de la memoria fue un elemento importante en el método cartesiano y en las aspiraciones enciclopedistas. El arte de la memoria llegó hasta el siglo XVIII por su relación con la pedagogía y con la búsqueda en la época de la admiración y el prodigio tan frecuente en el Barroco.¹³² Un claro ejemplo de esto podría considerarse Gracián.

J. Velázquez de Azevedo en su obra vuelve a los antiguos sistemas de la memoria aplicándolos a la idea barroca de obtención de la novedad que suspenda los ánimos. Las partes de la retórica clásica de *pronuntiatio*, *dispositio*, *inventio* y memoria habían sido desplazadas casi totalmente por la *elocutio*. La memoria comienza a instalarse de nuevo con la pedagogía religiosa, coincidiendo así con las directrices del Concilio de Trento. Los retóricos formados en la tradición clásica sitúan la memoria artificial y la natural como una parte importante en el proceso de formación del orador sagrado, puesto que la memoria, junto con el entendimiento y la voluntad, forma parte de la virtud superior de la Prudencia. La memoria, para Alberto Magno, proporcionaba las imágenes fundamentales por las que se debe regir el proceder humano -el infierno y el cielo son lugares donde se almacenan figuras morales ya desde el siglo XIV.

Los retóricos españoles, en los tratados, no veían a la memoria solamente como un mecanismo retórico sino como una Virtud. Se apreciaba, además, una conexión entre el método de meditación por imágenes-lugares y la importancia de la mnemotecnia en las retóricas clásicas. Los manuales de retórica religiosa como instrumentos salidos del Concilio de Trento, potencian la imagen mística locativa y la inserción en ella de imágenes impresas con

Benjamin como expresión de la melancolía. Cuando el objeto deviene alegórico bajo la mirada de la melancolía, deja escapar la vida y queda como muerto, detenido para la eternidad. El objeto ya no puede irradiar sentido ni significado y, como sentido, le corresponde el que le conceda el alegórico.

¹³² Estamos de acuerdo con las consideraciones de tratadistas como Vattimo, Buci-Glucksmann o Calabrese sobre la posibilidad de aplicar muchas de las categorías barrocas al periodo posmoderno. En este sentido, hemos utilizado el término barroco para referirnos a un molde o malla que permite acoger múltiples ideologías

atributos que muestran las intenciones que demandan -como Santa Teresa-, lo que hace fácilmente identificable la finalidad cristiana de esta técnica. La mayoría de los retóricos clásicos proponían por sus cualidades mnemotécnicas imágenes increíbles, ridículas o sucias, pero Velázquez de Azevedo acomoda la invención a la finalidad religiosa y rechaza estas imágenes. La sacralización de la retórica es característica del Barroco español.

La mnemotécnica se convierte en una segunda escritura puesto que quién escribe en su memoria sigue un sistema artificial y se convierte a sí mismo en su propio lector. La Memoria es un instrumento para conocer la realidad por su reducción a categorías inteligibles. Las artes de la memoria del siglo XVII trataban de dotar al predicador, abogado, de una serie de infinita de lugares donde almacenar un número infinito de lugares con las imágenes que se iban a recordar. Tanto para Giordano Bruno como para Velázquez de Azevedo la imagen cumple el mismo papel que el concepto pues ambos son un acto de entendimiento que exprime la correspondencia que hay entre los objetos. Las imágenes deben ser elegidas según cada individuo.

Paolo Rossi¹³³ ha visto la utopía de una lengua universal que pretendía crearse a partir de la idea de una comunidad de imágenes mentales en la humanidad: no necesitaría de un maestro, y sería de fácil uso. El alfabeto y el orden numérico empezaron a utilizarse como todo un sistema clasificatorio que alojaban en sí todas las posibilidades. Las letras del alfabeto podían integrar imágenes de las cosas que empiecen por esa letra, el segundo alfabeto sería las formas que simbolizan, el tercero los nombres de persona, el cuarto los empleos y dignidades, las partes del cuerpo el quinto, y el sexto los gestos que sirven para designar en un sistema comunicativo las mismas letras. En resumen, la memoria es una técnica del ordenamiento enciclopédico de las nociones. Su disposición estructural es la de un libro, y por extensión la de una librería. Desde la óptica aristotélica la memoria es un segundo lenguaje; las imágenes conectan con las intenciones espirituales, adquiriendo sus potencialidades y tomando así un rasgo talismánico por el que actúan como sellos y como secretos revelados por la divinidad.

Todo esto hace que la técnica de la memoria acabe en la extravagancia y en el ingenio en un marco social que tiende a revalorizarla. La memoria, bajo su apariencia de atrevida originalidad acaba encubriendo, según Maravall, una ideología conservadora. La aparente novedad y extravagancia de la memoria enmascara la supervivencia de unos métodos inservibles para explicar la realidad. Los tratadistas elaboran teorías sobre cómo construir imágenes y lugares para que el objeto memorizado no se pierda. Ya en el texto clásico sobre la retórica *Ad Herennium*, se postulaba el alejamiento de lo vulgar y cotidiano a favor de la "teatralidad": figuras humanas con actitudes muy activas que pueden designar los hechos de una manera activa o de un modo simbólico. De las hornacinas, arcos, arcadas y espacios del imaginario procedentes del vocabulario arquitectónico romano se llega a la adaptación de la memoria al ornamento barroco, el retablo, cuya iluminación, disposición y gestualidad

¹³³ Rossi, P., *Logic and the Art of Memory. The Quest for a Universal Language*, University of Chicago Press, Chicago, 2000.

marcarán los nuevos espacios del orden/invasión mental. Las tradiciones herméticas y exclusivamente religiosas a partir del siglo XVII se ven contaminadas del conceptismo y gusto por lo difícil que caracterizará al sistema barroco y su sustentación teórica: la alegoría. En el ámbito español, el término imaginación adquiere mayor difusión que el de memoria, aunque no es lo mismo, puesto que tratadistas como Fray Luís de Granada ven en la imaginación una potencia negativa para la moral del cristiano.

Los prontuarios o tratados sobre la persuasión de los fieles tienden a configurar la representación mental bajo unas características exaltadas para que las imágenes se fijen en la memoria y puedan ser extraídas con cierta periodicidad. En 1675 aparece la Guía Espiritual de Miguel de Molinos, cuyas doctrinas, agrupadas bajo el término quietismo, insistían en el silencio y la quietud del alma como medio para alcanzar la unión mística con la divinidad. Será denunciado como hereje porque su silencio era más estridente que el programa de fastos y espectáculos públicos organizado por las órdenes religiosas para reforzar la fe en los países de la Contrarreforma. Molinos es el anverso de San Agustín. Pretendía la deconstrucción de un hombre religioso fundamentado en la cultura del espectáculo. Sus obras tuvieron escaso alcance en España, y el simulacro de las imágenes cada vez más alejadas de su referente conquistará las artes y la organización de los espacios públicos.

2. EL CONTROL DE LOS ESPACIOS PÚBLICOS: EL EMBLEMA AL SERVICIO DEL DOGMA

El espacio de la emblemática barroca no se reducirá a los confines de la página impresa, sino que asistiremos a un desbordamiento del espacio tipográfico mediante un programa ideológico cuidadosamente programado de construcción de iglesias, catedrales, palacios y monumentos públicos. La aparición de la imprenta, señala McLuhan,¹³⁴ hizo posible el despegue de lo visual, precisamente porque esta tecnología aportaba las características de uniformidad y repetibilidad. La disposición en una superficie bidimensional de texto e imágenes organizados bajo un punto de vista supuso un cambio drástico frente a los elementos agonistas y persuasivos del discurso oral. Al no haber audición ni visualización pública, tanto los contenidos visuales como textuales son simplemente cosas que uno puede organizar de modos diferentes dependiendo del efecto o resultado que se pretenda obtener.

Sin embargo, había un factor evidente que limitaba enormemente la difusión de contenidos mediante el libro tanto durante el Renacimiento como en el Barroco, la elevada tasa de analfabetismo de la población y la dificultad o imposibilidad de acceder a muchas obras salvo por una élite intelectual vinculada al poder político o religioso. El verdadero proyecto humanista, ejemplificado en Francesco Petrarca, que pretendía legar su biblioteca a la República de Venecia para que las obras que había reunido con pasión de bibliófilo durante más de cuarenta años pudiesen ser consultados por cualquier

¹³⁴ McLuhan, M., *La Galaxia Gutenbergy*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1985.

ciudadano, apenas tuvo éxito y, de hecho, el legado de Petrarca se dispersó irremisiblemente tras su fallecimiento.

F. LA COMPAÑÍA DE JESÚS: IMÁGENES Y MEMORIA

1. LA REVISIÓN POR LA COMPAÑÍA DE JESÚS DE LA RETÓRICA DIVINA

La imaginación como tal fue menospreciada por la Escolástica y no desempeñó un rol particularmente importante en la didáctica religiosa de la Edad Media. En cuanto a la memoria, su principal función era el recuerdo del pasado, y la posibilidad de recuperar lo que se había depositado bajo sus dominios mediante el arte de configurar las imágenes mentales. Para Santo Tomás de Aquino la memoria estaba situada en la parte sensitiva del alma y por lo tanto dentro del área de la imaginación. Los preceptos de Santo Tomás al tratar de la ejercitación de la memoria son aplicables a una meditación piadosa. El dramatismo está dirigido al entendimiento del oyente por medio de la supresión de todos los elementos que impliquen distanciamiento y estableciendo un diálogo directo.

La teorización sobre la oración mental no deja de señalar algunos de los peligros de la configuración vivida de la imagen interior. La imaginería real de la escultura religiosa barroca se convertirá, en muchos casos, en una cristalización de los fantasmas psíquicos más dramáticos. El gran descubrimiento jesuítico es el examen de conciencia, esa operación y tiempo interior con su paseo moroso a través de las imágenes que contienen las cosas y los conceptos de las cosas; los días y todo lo que se llevó el paso de los días. En el seno de la Compañía de Jesús hubo una lucha a favor y en contra de la predicación conceptista. J. Bialostocki¹³⁵ señaló que el arte barroco ya no estudia la naturaleza, sino el alma, para buscar los medios que más impresionen el ánimo. También Maravall ha destacado que la producción barroca tiene una orden para disponer la configuración de las conductas de los espectadores a la que está dirigido. En el Comulgatorio de Gracián¹³⁶ la persuasión se realiza a través del uso de la segunda persona del singular (predicador y moralista) y la expresión directa - con apostrofes y exclamaciones- a manera de oración. La delimitación del espacio se intenta romper con el uso del perspectivismo lingüístico y los puentes entre las visiones realistas y simbólicas. Este libro fue publicado con ilustraciones porque se creía que la representación de los lugares sagrados era un recurso pedagógico insustituible. La publicación de numerosas obras sobre la Historia Sagrada por los jesuitas muestra el recurso al emblema, al símbolo y a la alegoría que impregnará toda la literatura didáctica de la época.

El método de composición de lugares y de imágenes llega a ser sentido como un esquema operativo ineludible para conectar eficazmente con el público. La apelación a los sentidos es una marca ideológica de la literatura jesuítica y está

¹³⁵ Bialostocki, J., *The Message of Images: Studies in the History of Art*, Irsa Verlag, Viena, 1988.

¹³⁶ Gracián, B., *El comulgatorio*, introducción de Aurora Egido ; notas a pie de página de Miquel Batllori ; edición, aparato crítico, notas complementarias y bibliografía de Luís Sánchez Lailla, Prensas Universitarias de Zaragoza : Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón ; Huesca : Instituto de Estudios Altoaragoneses, Zaragoza, 2003.

muy relacionado con el impulso que el arte figurativo recibió en el Concilio de Trento. E. Orozco ha señalado que la aspiración del artista le forzaba en todos sus recursos expresivos puesto que *"con su obra tiene que hablar al intelecto, herir el sentimiento y mover la voluntad para sugerir lo sobrenatural."*

El gran proyecto de la Contrarreforma será la proyección tri-dimensional de las imágenes percusivas de los emblemas en complejos arquitectónicos al servicio de la teología dogmática. En esta operación minuciosa de difusión controlada de contenidos visuales, la Compañía de Jesús, creada por San Ignacio de Loyola en virtud de una bula papal en 1540, desempeñará un papel muy significativo. El propio nombre es muy significativo, Compañía, término que subraya la organización cuasi-militar de esta milicia de Cristo que tiene como uno de sus objetivos principales la defensa y la propagación de la Fe. Aunque hemos dedicado un apartado específico a la notable aportación de los jesuitas a la renovación de la tecnología visual utilizada para la conversión y el proselitismo, merece la pena citar un texto redactado por San Francisco de Borja¹³⁷, el tercer General de la Compañía de Jesús: *"Para mayor facilidad, se pone una imagen que representa el misterio evangélico y así, antes de comenzar la meditación, mirará la imagen y particularmente advertirá lo que hay que advertir (...) porque el oficio que da la imagen es como dar de guisar el manjar que se ha de comer, de manera que no quede sino comerlo (...) porque la imagen está hecha con consideración y muy conforme al Evangelio y el que medita con facilidad podrá engañarse tomando una cosa por otra".* [el subrayado es mío]

El texto plantea tres líneas de acción fundamentales para revitalizar el modo tradicional de predicar e, indirectamente, muestra el importante cambio en la tecnología de la imagen introducida por la Compañía de Jesús

- la imagen mental precisa del refuerzo de una imagen física o real
- la finalidad de la imagen es conseguir una determinada acción o conducta por parte del contemplador
- una planificación cuidadosa de las imágenes hace posible la reversibilidad entre forma y fondo.

El siguiente reto de la Compañía será crear un lugar que funcione como modelo iconográfico de las nuevas teorías sobre la difusión del dogma. El ejemplo más efectivo de esta persuasión mediante las formas y el color lo constituye la iglesia madre de los jesuitas en Roma, el Gesù, que fue diseñada por el arquitecto Vignola. Santiago Sebastián,¹³⁸ citando al historiador del arte Howard Hibbard,¹³⁹ señala que *"el programa iconográfico de capilla en capilla, representa el esquema de un sermón, ya que para los jesuitas el arte de la conversión y de la salvación de las almas se hacía por medio de la predicación"*.

La memoria no tiene como único objeto el de almacenar los términos del discurso sino que también aspira a una remodelación de la vida psíquica. Bajo

¹³⁷ Dalmases, C. de; Gilmont, J.-F., *Las obras de san Francisco de Borja*, Archivum Historicum Societatis Jesu, XXX (1961), y Dalmases, C., *Tratados espirituales de San Francisco de Borja*, Juan Flors Editor, Barcelona, 1964

¹³⁸ Sebastián, S., op. cit, pág 275 y ss.

¹³⁹ Hibbard, H., *Ut pictura sermones: The first painted decorations of the Gesù* en Baroque Art: The Jesuit Contribution, Fordham University Press, Nueva York, 1972, pág 40.

la influencia de Cicerón y de San Agustín, los tratadistas españoles introducen el arte de la memoria que, junto con el Entendimiento y la Voluntad es objeto de la práctica virtuosa (Castillo interior de Santa Teresa Las Moradas). La creación del lugar esta enmarcada en el encuentro de hombre con Dios, en una memoria que atesora las imágenes de las cosas. La referencia agustiniana se universaliza dentro del extenso repertorio de la literatura contrarreformista.

La memoria aparece como una memoria de imágenes y loci -vistas persuasivas del cielo y del infierno-. Esta versión virtuosa hace que junto a la Prudencia y la Voluntad, la Memoria aparezca para formar el lenguaje de lo sagrado. La memoria artificial tiene mucha importancia en el Siglo de Oro debido a su utilidad en la estructuración de la oración. Junto a este tipo de memoria, cuya configuración debía estar siempre bajo el control de un supervisor religioso, surgirá también la memoria de la disidencia o de la heterodoxia, que utiliza los emblemas como "alijos" de un saber o de unas prácticas que no superarían en ningún caso el escrutinio de los censores o inquisidores. La mnemotecnia aparece como un instrumento del saber total. En esta dirección surgen Fénix de Minerva y Arte de Memoria de Velázquez de Azevedo, que tendrá mucha importancia y será alabado por Lope de Vega. Como "*teatro del mundo*", emblemas, escritura interior, vertebró el saber heterodoxo que se enfrentaba a la ortodoxia cristiana y contra la ciencia y la razón. El zodiaco y la mnemotecnia aparecen vinculados en un único proyecto que pone al hombre en conexión con el universo. Para Artiga, la técnica ya no está exclusivamente al servicio de los sabios, sino que es la divulgadora de unos principios que pueden convertir al hombre sin estudios en el poseedor de la "eterna memoria de todas las cosas".

En resumen, el emblema se percibe en el Barroco como un objeto intangible en el que el texto y la imagen interactúan de un modo eficaz. El emblema es realmente una máquina que permite una determinada figuración, una procesión de imágenes al servicio de un lema (el texto). La habilidad del texto consiste en no cerrar el contenido y convertir la imagen en algo superfluo, sino permitir un volcado de la subjetividad personal del lector canalizado a través de elementos de conexión que articulan contenidos. Es una máquina con un determinado recorrido,¹⁴⁰ y en el control de los recorridos virtuales o reales por las ciudades de todo el orbe de la Cristiandad, los jesuitas desempeñarán una labor clave como teóricos y organizadores de la propaganda Contrarreformista.

2. EL RECORRIDO SINESTÉSICO DE LOS EMBLEMAS. LA PROPUESTA DE SAN IGNACIO DE LOYOLA

La posibilidad de aplicar los recursos mnemotécnicos de los grandes retores paganos tales como Simónides, Metrodoro, Aristóteles, Quintiliano o Cicerón cobró especial fuerza a partir de la revisión de la filosofía aristotélica realizada por Santo Tomás de Aquino. El sistema de los lugares (loci) y el uso de imágenes percusivas podría resultar especialmente útil para crear intenciones espirituales. La lectura de los pasajes más conmovedores de las

¹⁴⁰ Starobinski, op cit., "*En el símbolo la idea participa de la imagen, se inaugura un suspenso infinito del discurso y se ofrece misteriosamente en el lugar de cualquier discurso*".

Sagradas Escrituras debería ir acompañada de una descripción minuciosa de los aspectos sensoriales que rodearon tal evento para conseguir penetrar en las profundidades de la psique del creyente. Jonathan D. Spence¹⁴¹ cita a Ludolfus de Sajonia como uno de los tratadistas a los que Ignacio de Loyola leería con gran interés a lo largo de su vida. Ludolfus, un monje cartujo del siglo XIV, era partidario de excitar la imaginación activa de su auditorio proporcionando un recorrido visual mediante las figuras de la retórica como técnica auxiliar para fijar los principales pasajes del Evangelio. Al describir la Crucifixión, hay que trasladar al oyente a ese preciso momento *“una vez que sus nervios y las venas estaban agarrotados por el dolor sufrido, los huesos y las articulaciones se dislocaron por la violencia de la extensión, su cuerpo fue clavado a la cruz. Sus manos y pies fueron desgarradas cuando se le introdujeron los clavos de forja que provocaron unas tremendas heridas en la piel, en los tejidos, en los nervios y también en los ligamentos (...)”*.

El texto clave para comprender la importancia atribuida al método de crear representaciones imaginativas, en palabras de Ignacio de Loyola, fue publicado por éste en 1548, Los Ejercicios Espirituales¹⁴². La principal innovación introducida respecto a los sistemas tradicionales de retención de imágenes fue la búsqueda de una experiencia sinestésica en el receptor. Según este sistema, se comienza por imágenes sencillas, por ejemplo la sala donde se celebró la última cena y una vez que la arquitectura visual está suficientemente elaborada se pueden introducir elementos sensoriales, *“siente las voces de las personas sobre la tierra, de qué modo hablan entre ellas, pronuncian injurias o blasfemias”*, asociando posteriormente otros sentidos como el olfato

permitiendo que el creyente imagine la indescriptible fragancia y el dulce perfume de la divinidad.



Esta estratificación sensorial para conseguir una experiencia global en el consumidor será un recurso empleado por algunas marcas como Nike con el fin de crear una comunidad global. Las tiendas de Nike,

como afirma von Bories,¹⁴³ están repletas de estímulos multimedia, con una arquitectura en la que predominan los techos muy altos, una iluminación muy contrastada y numerosos iconos del deporte que orientan el recorrido. El producto se coloca en las hornacinas o en los museos utilizando estrategias muy parecidas a las utilizadas por los museólogos para organizar una exposición. Según Marguerite Helmers¹⁴⁴, la organización de las tiendas Nike

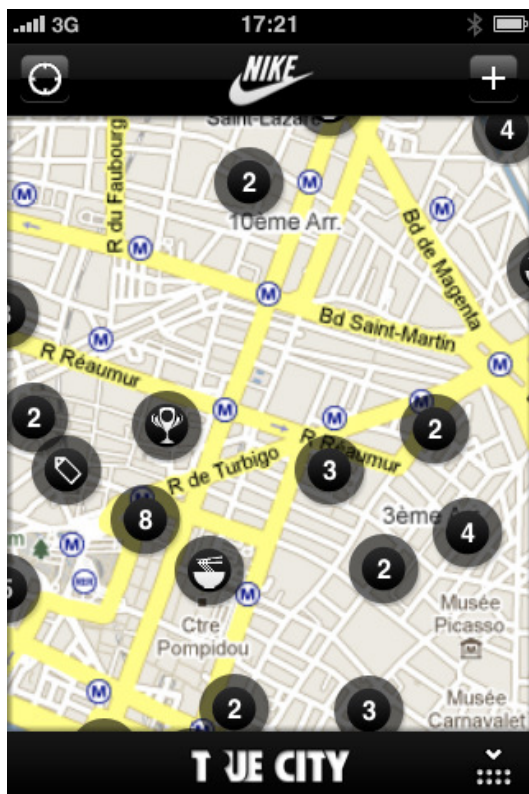
¹⁴¹ Spence, J., *The Memory Palace of Matteo Ricci*, Penguin Books, Londres, 1984, pág 14 y ss.

¹⁴² Ribadeneyra, P., *Vida de San Ignacio de Loyola*, Espasa Calpe, Madrid, 1967.

¹⁴³ Von Bories, Friedrich. “Niketown Berlin: The city as a brand experience.” *Advances in Art, Urban Features*. 2003, Volume 3: 75-86

¹⁴⁴ Helmers, Marguerite. “Framing the Fine Arts Through Rhetoric.” *Defining Visual Rhetorics*. Hill, Charles A. y Marguerite Helmers, eds. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 2004. 63-86

como si fuesen museos contribuye “a crear una memoria cultural y visual que determina el valor y el sentido de los objetos”. Cuando el jesuita Mateo Ricci decidió construir un palacio de la memoria en China en 1596, las instrucciones que proporcionó en el pequeño manual que compuso al efecto están plenamente vigentes entre los diseñadores de los espacios para las marcas multinacionales: “El lugar debe ser espacioso, pero evitando tal profusión de imágenes que alguna de ellas pase desapercibida. La luz debe ser clara, pero no excesivamente brillante. Los espacios han de mantenerse limpios y secos y estar protegidos para evitar que las imágenes pueden mancharse con gotas de lluvia o rocío. La imagen se deberá colocar a la altura del suelo o algo más elevada, pero nunca suspendida o colgada de las vigas del techo, haciéndola inaccesible. El espacio entre cada imagen no será inferior a un metro ni superior a dos. Las imágenes se colocarán de manera equilibrada para evitar que puedan vacilar o caerse si se produce un movimiento súbito (...)”¹⁴⁵



En 1999 se inauguró la primera ciudad Nike en Londres. La aplicación desarrollada por esta empresa, IPHONE APP, permite a los usuarios conocer los distintos eventos, productos y encuentros relacionados con la comunidad Nike en distintas ciudades europeas. El eslogan creado para esta aplicación: “TRUE CITY: Make the invisible visible.” [LA CIUDAD VERDADERA: Convierte lo invisible en visible] muestra hasta qué punto la estrategia de penetración de esta empresa recupera el uso de los palacios de la memoria.¹⁴⁶ El espacio Nike aspira a ser una ciudad organizada temáticamente que no solo ofrece productos a la venta, sino que se presenta como la verdadera ciudad en la que los miembros de dicha comunidad, a los que jamás se les designa como consumidores o usuarios, pueden

compartir y difundir sus experiencias y configurar una ciudad virtual Nike sobre su propia ciudad, París, Londres, Berlín o Nueva York. Niketown, la ciudad Nike está formada por distintos módulos o edificios, cada uno de ellos dedicado a un determinado deporte, distribuidos alrededor de un espacio central que alberga una pantalla de tres pisos de 360° que se activa automáticamente cada 20 minutos. Las persianas de las cristalerías se cierran y los compradores se ven expuestos a una ráfaga de imágenes sobre eventos deportivos.

¹⁴⁵ Spence, J.D., *op. cit.*, pág. 266. El texto sobre el palacio de la memoria fue redactado por este jesuita en Chino y no se ha traducido todavía a ninguna lengua Europea. Ricci, M., Jifa [Tratado de Arte Mnemónico], Revisado por Zhu Dinghan, Wu Xiangxiang ed., Taipei, 1964.

¹⁴⁶ El concepto “Palacios de la Memoria” se define en el Apartado III.G de esta tesis (págs 116-129).

El programa ignaciano tendrá muchos continuadores, entre ellos el Padre Nadal¹⁴⁷ que publicará una obra conocida como *Anotationes et meditationes in Evangelia* en la que hará un uso muy efectivo de las imágenes y del texto para provocar los estados espirituales deseables en los recién conversos. En el prólogo a la última edición de esta obra, el Padre Ceballos señala que “*Las Imágenes de la Historia Evangélica, gracias a la unión indisoluble de estampa y texto escrito, fueron de innegable originalidad. Por un lado actualizaban el método óptico-intuitivo de oración personal que había sido perfilado por San Ignacio de Loyola y por otro contribuían eficazmente al adoctrinamiento de las masas conforme a las orientaciones del Concilio de Trento, explotando a fondo la técnica de reproducción y multiplicación de la imagen en virtud del grabado*”.¹⁴⁸

3. EL CONTROL DEL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DE LA CONTRARREFORMA POR LOS JESUITAS

Aunque aparentemente el propósito de la creación de la Compañía de Jesús no parecía tener un alcance especialmente ambicioso, el cuarto voto profesado por esta Orden, el de la obediencia, encerraba el primer proyecto de globalización de la Edad Moderna. El general de los jesuitas, los provinciales y cada uno de los miembros de la congregación se comprometían a colocarse a las órdenes del Papa de Roma e ir hasta los confines del mundo para evangelizar a los que todavía no pertenecían a la iglesia universal. Programa militante que requería una logística de los medios iconográficos dispersos al servicio de este proyecto. Los teóricos jesuitas decidieron aunar todo el material emblemático disperso en una obra que sistematizaría el programa iconográfico de la Contrarreforma.

Esta síntesis se instrumentó en la construcción de la Iglesia del Gesù en Roma encomendada al gran arquitecto Giacomo da Vignola con el fin de convertirse en la iglesia madre de la Compañía y residencia del Superior General de la Orden. La idea inicial de esta obra partió de San Ignacio de Loyola en 1551, aunque los trabajos de construcción y su consagración se produjeron muchos años después de su fallecimiento, en 1584. Como apunta Wölfflin, el Barroco a diferencia del Renacimiento no se hace acompañar por ninguna teoría, sin que pueda hablarse de una ideología barroca sino de un estilo barroco disponible o aprovechable por las ideologías. Con la irrupción de las nuevas tecnologías el carácter apropiacionista del estilo barroco se adaptará perfectamente al neo-barroco de la era digital. Las decisiones arquitectónicas adoptadas por Vignola tuvieron una influencia decisiva tanto para la expansión y el prestigio de los jesuitas como en la adopción de una política arquitectónica cuyo modelo será la gramática arquitectónica y visual adoptada por la Sociedad de Jesús. El diseño del techo de la cúpula ejecutado por el discípulo de Bernini, Baciccio, y el estucado a cargo de otros discípulos suyos, Antonio Raggi y Leonardo Retti corroborarán la visión “multimedia” de Bernini que era partidario de combinar arquitectura, pintura y escultura para impresionar al espectador.

¹⁴⁷ Nadal, J., *Anotationes et meditationes in Evangelia*, con un estudio introductorio del Padre Ceballos, Ediciones El Albir, Barcelona, 1975.

¹⁴⁸ Rodríguez Ceballos, prólogo a la edición facsimil de J. Nadal, *Anotationes et meditationes in Evangelia*, Barcelona, 1975, citado por Santiago Sebastián en *Contrarreforma y Barroco*, op. cit., pág 63.

La espectacularidad de la escena del triunfo de Jesús dividida en dos grandes bloques, los justos iluminados teatralmente por las ventanas laterales del tambor y una masa de cuerpos-pliegue retorcidos, desparramados sobre las cornisas que se precipitan vertiginosamente al infierno. Vignola sustituyó la nave central del Renacimiento, cuya sensación de reposo y equilibrio se consigue mediante su relación armónica con el transepto, por una nave única de grandes dimensiones (dos veces el diámetro de la cúpula) que no invita a recorrerla, sino que el creyente se ve proyectado hacia delante, hacia el inmenso cañón de luz de la descomunal cúpula sobre el altar donde se celebra la liturgia.

Burckhardt escribió un artículo hacia 1844 en el que utilizaba el término *Jesuitenstil* distinguiendo entre un periodo temprano del estilo jesuita en el que los padres de la Compañía siguieron haciendo uno de los estilos medievales para las iglesias y un periodo posterior que comenzaría hacia 1650 en el que pasaron a construir los edificios religiosos con un estilo italiano degenerado que combinaba riqueza y magnificencia con pobreza interior. El perspicaz historiador del arte, Hipólito Taine¹⁴⁹ dedicó numerosas páginas al Gesù, fascinado por la transformación que habían obrado los jesuitas en el arte religioso barroco en el que la decoración, los capiteles y las cúpulas formaban parte de un proyecto muy meditado de convertir el templo en un elegante salón para la oración ejerciendo una poderosa persuasión sobre los fieles mediante sutiles transiciones entre oratorios exquisitamente ornamentados con bronce, mármoles y objetos suntuarios de materiales preciosos.

Adelantamos algunos de los argumentos que examinaremos en el siguiente apartado. La importancia del proyecto iconográfico de los jesuitas sintetizado en una construcción insignia o piloto, Il Gesù de Vignola, se debe a la contundencia y eficacia con la que asumieron la propaganda de la Contrarreforma, desarrollando muchas técnicas que serán retomadas por las marcas globales a partir de 1970. La eficacia de la tecnología de los jesuitas sobre el texto y la imagen fue lo que hizo posible que una orden recién creada, asumiese el liderazgo del proyecto contrarreformista con el beneplácito de una sucesión de Papas y de la poderosa Curia romana.

El quadraturismo desarrollado por los fresquistas italianos alcanzará su apogeo en manos de los jesuitas, que en muchos casos asumían indistintamente las funciones de pintor, arquitecto y escenógrafo propiciando un deslizamiento retórico entre la arquitectura, pintura y escenografía. El profesor Navarro de Zuvillaga¹⁵⁰ distingue con acierto entre las arquitecturas fingidas y las arquitecturas fingidoras "*En la mitad del siglo XVI aparece junto con el quadraturismo, lo que Calabrese considera ser la operación opuesta a éste (op. cit., pág 271). Se refiere a las arquitecturas construidas para ser vistas como una pintura y que yo prefiero llamar arquitecturas fingidoras (...). Estas arquitecturas provienen de la escenografía teatral, (...) la cual proviene, a su vez, de la arquitectura*". Uno de los ejemplos más interesantes de estas

¹⁴⁹ Taine, H., Ensayos de crítica y de historia, Ed. Daniel Jorro, Madrid, 1912 y en particular, Taine, H., *Voyage en Italie*, Hachette, París, 1894.

¹⁵⁰ Navarro de Zuvillaga, J., *Mirando a través. La perspectiva en las artes*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2002, págs 172-175.

arquitecturas ut pictura es el Teatro Olimpico di Vicenza inspirado, según algunos especialistas en las concepciones de un teatro de la memoria universal de Giulio Camillo Delminio.



El eficaz uso de los espacios por los arquitectos y pintores jesuitas se evidencia en la cúpula central de la Iglesia Il Gesù, el Triunfo de San Ignacio, en la que el espectador se siente proyectado/absorbido por el vértigo de lo sobrenatural. El uso de perspectivas dramática reforzadas por haces luminoso será uno de los recursos más utilizados por los diseñadores de los escenarios del género de ciencia ficción. La imagen inferior ha sido extraída de la película de culto dirigida por Ridley Scott, Blade Runner.

Diseño escenográfico y arquitectónico que se convertirá en modelo de exportación para el programa de propaganda doctrinal recién aprobado por el Concilio de Trento extendiendo su área de influencia a Latinoamérica y Asia. El Gesù es un emblema cuyo lema es evidentemente el ideario evangelizador de las Constitutiones Societas Jesù y cuya pintura es el barroco pintoresco al servicio del dogma. Como señala Max Weber, mientras los protestantes fundamentaban su reforma en un programa de austeridad en el uso de las imágenes y en la liturgia, rechazando la espectacularidad y la teatralidad, la Contrarreforma, al igual que ocurrirá con los medios de comunicación de masas en la sociedad post-moderna o post-barroca, potenciará la captación del pueblo, de la masa mediante la movilización de todos los aspectos de la percepción sensorial. El éxito de la iglesia del Gesù y de otros proyectos ejecutados a finales del siglo XVI como la Iglesia de San Ignacio en su interior, reside en su persuasión especular y espectacular que deja en suspenso el discurso de la razón. Como señala Buci-Glucksmann, la razón barroca es fundamentalmente una teatralización de la existencia. Todo puede ser cualquier otra cosa y la reversibilidad de formas, los pasos o pliegues entre lo orgánico y lo inorgánico, el trampantojo, el tratamiento maniqueísta de la realidad mediante masas de luz y de sombra, el vértigo del ascenso o de la caída y el gusto por las aberraciones perspectivas serán la arquitectura de la retórica y de las figuras retóricas del Barroco cuyo éxito reside en un capaz de contaminar todos los géneros y las categorías estéticas.

Dentro de este vasto proyecto, tendrá una especial importancia el proyecto la iglesia de San Ignacio situada en una capilla lateral del complejo arquitectónico del Gesù.

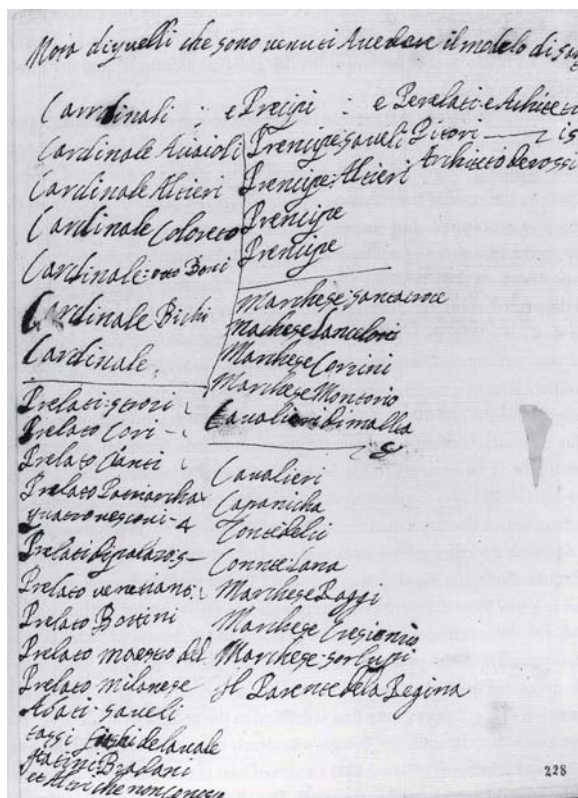
4. UNA ESCENOGRAFÍA GLOBAL: ARQUITECTURA E IDEOLOGÍA

Uno de los textos más fascinantes para entender el alcance del proyecto iconográfico de los jesuitas es la lectura de la biografía de San Ignacio de Loyola redactada por el Padre Ribadeneyra (1526-1611) por encargo de la propia Compañía de Jesús. Es un texto que fue sometido a un intenso escrutinio por la primera generación de jesuitas, algunos de los cuales, habían conocido personalmente al fundador. El interés que tiene este texto a efectos de esta investigación reside en que el biógrafo convierte el cuerpo físico de San Ignacio en un emblema, en un cuerpo luminoso transformado tras su conversión en 1521. Independientemente del mérito literario de esta biografía, la técnica narrativa tendrá una gran influencia en la relación entre el texto y la imagen porque el autor parte del convencimiento de la posibilidad de visualizar lo invisible, o dicho de otro modo, no hay realidad suprasensible que no pueda ser transmitida satisfactoriamente mediante imágenes, si éstas se articulan convenientemente.

El hilo conductor también es de sumo interés para comprender la clara intención de aprovechar todas las técnicas y géneros artísticos al servicio de un proyecto destinado a una sociedad universal. Aparentemente, se trataría de una reelaboración de uno de los principios fundamentales de la cultura occidental para la creación de las imágenes: la mimesis. Sin embargo, Ribadeneyra

introduce un importante matiz, la santidad de San Ignacio se basa en su denodado afán de imitar a Cristo, de una mimesis divina, por tanto. Precisamente, el áscesis de San Ignacio y su voluntad de servir únicamente a Dios, le convierte en el destinatario de la impronta divina en el que las imágenes anteriores (su biografía mundana) son reemplazadas por otras imágenes ejemplares que pueden ser comprendidas e imitadas por su accesibilidad.

El concepto de accesibilidad es clave en la organización visual de los jesuitas. Examinaremos dos tipos de accesibilidad estrechamente vinculados. El primero de ellos se basa en la teoría medieval, ya examinada, del reflejo de la luz divina primordial que mediante un complejo despliegue de gradaciones ilumina el alma de los santos. Esta idea fue desarrollada por los biógrafos y teólogos jesuitas para conseguir la canonización de San Ignacio, cuestión de vital importancia para garantizar la legitimidad del proyecto iconográfico e ideológico de la Compañía de Jesús. El realismo del proyecto se basa en que los creyentes no precisan remontarse a modelos de perfección muy alejados en el tiempo (Cristo, los Apóstoles, los primeros Padres de la Iglesia), sino que pueden, con todas sus imperfecciones, comprender e imitar al fundador cuya arquitectura interior se ha hecho visible por la Compañía de Jesús en sus proyectos arquitectónicos.



Hasta tal punto, esta accesibilidad era importante que cuando se iniciaron los trabajos para la construcción de la capilla de San Ignacio, la maqueta construida por el hermano jesuita Andrea Pozzo fue exhibida públicamente para que todos los ciudadanos de Roma, independientemente de su rango o profesión, pudiesen expresar sus opiniones sobre el proyecto. El general de la Orden dispuso una habitación con dos salas, una para recoger las opiniones de los jesuitas y la otra para el resto del público que según los testimonios de la época: "Resulta increíble ver cómo de todas las partes de la ciudad se acercaban para ver la maqueta, estimulados por la curiosidad y por los rumores que se habían difundido por la ciudad.

Una infinidad de cardenales, obispos, prelados, príncipes, caballeros, arquitectos, pintores, sacerdotes, monjes y ciudadanos de todas las categorías sociales se dieron cita allí. Era un flujo constante de personas, como si se tratase de una flota en alta mar. Y tampoco era despreciable el número de

*adjutores que circulaban entre el gentío recabando la opinión de todos ellos”.*¹⁵¹

Se conservan las copiosas notas tomadas a raíz de esta exhibición pública, al igual que las numerosísimas cartas cruzadas entre el General de la Compañía y los provinciales de la Orden en Francia, Italia, Alemania y Portugal. Esta estrategia de integración de la ciudadanía es uno de los elementos fundamentales de la estrategia global de las marcas potenciada por las nuevas tecnologías que permiten crear foros especializados patrocinados por los propietarios de las marcas para fomentar la aparente participación de la comunidad de usuarios en nuevos lanzamientos de productos o servicios.

La experiencia Apple es un modelo que ha sido trasladado a otros segmentos con indudable éxito. Los casos del lanzamiento de Mini, el universo Nesspreso o incluso el entorno de algunas marcas cosméticas de lujo como Khiehl's se han basado en la creación de un valor que va más allá del precio. Una vez que el consumidor entra en este mundo, su recompensa emocional supera su inversión económica.

Yo creo que la clave es desarrollar el concepto, la historia y el link emocional que permita hacer que el consumidor de nuestras marcas se conviertan en nuestros embajadores. Sino, pregunta a tu novia si recomendará un Mac a algún otro colega diseñador

Jesús Rebollo March 25, 2007 - 1:49 pm

Jesús, no hace falta que pregunte a mi novia si va a recomendar a Mac... A pesar del altísimo precio que pagó está encantada con la compra, y está convencida de que ha hecho una buena compra. Eso sí, está teniendo problemas por que el software de serie es bastante limitado, y el original es extremadamente caro (más caro que el de PC).

Tienes toda la razón en lo que dices: El gran valor de una marca (y su consiguiente ventaja competitiva) está en lograr un link emocional con el consumidor. Cuando lo consigues, el precio se deja a un lado, pues el consumidor está dispuesto a pagar lo que sea.

Extraído de la página web de Ignacio Gafo. in [Branding, Customer development and retention](#), [International Marketing](#). 18 de marzo de 2007. Jesús Rebollo March 25, 2007 - 1:49 pm

¹⁵¹ Levy, E., *Propaganda and the Jesuit Baroque*, University of California Press, Berkeley, pág 99.



10 de mayo 2010 - Madrid - Efe

Coca-Cola España ha fichado como vicepresidente -no ejecutivo- a Ignacio Fernández, un estudiante de 16 años de 2º de la ESO, que vive en Madrid y será la voz de enlace y un cauce de propuestas entre la compañía y los jóvenes de entre 16 y 17 años.

Según ha confirmado la compañía, Ignacio Fernández mantendrá una relación mercantil con Coca-Cola España y se contará con él para las campañas de comunicación, si bien continuará con sus estudios.

Fernández fue seleccionado entre las propuestas que diferentes agencias presentaron al casting, organizado por la compañía para las campañas publicitarias que realizará este verano.

Evidentemente el "vicepresidente" no ejerce como tal, ni ocupa cargo directivo en la empresa, pero el éxito de la campaña, que incluye un blog creado por la compañía para este portavoz de los consumidores más jóvenes se basa en potenciar la dimensión participativa aprovechando las redes sociales para convertir a la marca en una apuesta global por una cierta visión del mundo.

[Somos lo que hacemos](#)

[Ignacio](#) | 11 de agosto de 2010 | [7 comentarios](#)

Hola a todos, hoy quería comentaros una iniciativa que creo que os va a gustar, a mi me ha encantado! no sé si la conocéis ya. Se llama [Somos Lo Que Hacemos](#) y cuenta con el apoyo de Menos es Más, el refresco concentrado de Coca-Cola, ¿lo habéis probado? Somos lo que hacemos es una plataforma que nos invita a hacer pequeñas acciones que pueden cambiar el mundo. La gente puede enviar sus acciones, comentarlas y decir qué acciones han hecho de las que otros proponen

Como ocurrió con Il Gesù, cuya construcción emblemática se convirtió en el modelo de vincular la arquitectura a la moralidad, en palabras de

Proudhon¹⁵², los jesuitas asumieron desde el principio un control férreo sobre los proyectos arquitectónicos y muchos de los arquitectos, pintores o decoradores eran también jesuitas como Pierre Huysens el constructor de la Iglesia de Saint Loup (1621-1645) en París y que mereció el siguiente comentario de Baudelaire, *"una maravilla siniestra y galante"*. El repertorio de lo visible e invisible susceptible de plasmarse visualmente por la Compañía de Jesús lo proporcionaba el texto escrito por Ignacio de Loyola, Los Ejercicios¹⁵³. La labor de exégesis de los jesuitas estaba encaminada a la internacionalización de su programa y para ello relajaron algunos de los aspectos más dogmáticos del Concilio de Trento, pero, sin embargo, pusieron grandes límites al proceso de libre asociación de ideas mediante un control metódico de la imaginación. Como señala Haskell,¹⁵⁴ *"tuvieron la genialidad de comprender que la imaginación juega un papel más importante que la razón en el condicionamiento de nuestra actitud ante el mundo"*. Y el control de la propaganda por los jesuitas consistió precisamente en sentar las bases de un idioma de la imaginación cuyo alfabeto, al igual que los códigos digitales, pudiese ser aplicado indistintamente a cualquier manifestación artística. La elección del "estilo jesuita" para la construcción de iglesias en el área de influencia católica no fue casual, ya que sus propuestas iconográficas conseguían notables logros evangélicos debido al cuidadoso proceso pedagógico de disciplinar a los fieles y recién conversos mediante el empleo de determinadas imágenes y recorridos que ejercían una influencia poderosa sobre la voluntad.

Para comprender la puesta en escena de los jesuitas, hay que hacer una breve alusión al teatro barroco en el que las palabras y las imágenes se proyectan hacia dimensiones fantásticas. El teatro barroco español apuesta por un espacio global, fenómeno que se aprecia claramente en las obras de Lope de Vega, Calderón de la Barca o Shakespeare. La acción se desarrolla sobre en el espacio ante los ojos del espectador primando sobre su secuenciación temporal. La imaginación del espectador es la que permite secuenciar los fragmentos en función de su propia experiencia o fruición. Frente a las representaciones dramáticas de otros periodos anteriores, un aspecto fundamental del teatro barroco es su énfasis en proporcionar al espectador una experiencia total desde la sinestesia. El salto de lo cómico a lo trágico, de lo fantástico a lo mísero y el juego de engaños e ilusiones en las que el propio espectador participa convierte los espacios escénicos en procesos. Las escenografías de Shakespeare para su teatro, *The Globe*, son pinturas teatralizadas, en los que utiliza los mismos recursos que los grandes maestros barrocos, creando efectos de profundidad espacial mediante grandes primeros planos y un recorte artificioso de los elementos del fondo mediante el juego de espejos y luces.

El gran desarrollo de la escenografía en Italia (Torelli, Galli Bibiena o Burnacini) explotará al máximo las posibilidades de crear un arte popular de inmensa eficacia persuasiva vinculado a la mutabilidad de lo real y al desarrollo

¹⁵² Proudhon, Principe de l'art et de la destination sociale.

¹⁵³ Santo Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales*, ed. y notas de Jordi Groh, Abraxas, Barcelona, 1999.

¹⁵⁴ Haskell, F., *La Historia y sus Imágenes. El Arte y la interpretación del pasado*. Alianza Forma, Madrid, 1993.

sin precedentes del uso de artificios, tramoyas y máquinas que permiten transiciones rápidas y maravillosas entre escenas.¹⁵⁵ La preocupación por las transiciones estará presente en el primer periodo de creación del estilo jesuita y dicho estilo, como ocurre con la penetración de las marcas en los mercados globales, fue el resultado de grandes éxitos y fracasos. El Collegio Romano, financiado por el Papa Gregorio XIII, terminó siendo demasiado suntuoso para el gusto jesuita y, por ello, el general de la Orden recomendó a los arquitectos del Collegio Massimo de Napoles (1586) que no lo utilizaran como modelo.

Al gestionar el inmenso legado de la memoria clásica los jesuitas eran conscientes como ninguna otra orden de dos factores fundamentales, **i)** la progresiva secularización de la sociedad debido a la tecnología de la imprenta, **ii)** la importancia de crear un código reversible para la transmisión del dogma. Comprendieron muy acertadamente que las figuras retóricas son mucho más que un mero alfabeto que permite la memorización de determinados conceptos, de hecho son auténticas estructuras o arquitecturas visuales para nuestras actitudes mentales. El corolario de este razonamiento era evidente, ninguna tecnología es neutral y en el trasvase de saberes entre dos tecnologías como, por ejemplo, de la retórica tradicional al universo de la imprenta, es necesario tomar decisiones ideológicas que condicionan el qué y el cómo se va a transmitir algo.

En el espacio espectacular de la Iglesia Il Gesù asistimos a una perfecta correlación entre códigos, la verticalidad de la cúpula donde se concentra la teología de las imágenes se corresponde con la propia intención anagógica de los Ejercicios, ruptura del relato horizontal y elevación del creyente/espectador mediante un salto de nivel. No había intrínsecamente ninguna diferencia fundamental entre las imágenes que un orador medieval podía insertar en las mentes del público y su materialización. De la lectura de los textos didácticos de los jesuitas detectamos un gran interés por el control de los espacios de la imaginación a los que confieren el mismo valor de realidad que la disposición de la planta y alzado de un edificio religioso. Para Wölfflin el ejemplo más acabado de la propaganda jesuita en torno al culto ignaciano se concentra en el fresco de la cúpula de la Iglesia de San Ignacio y en la capilla de San Ignacio del Gesù donde se ofrece al espectador una narrativa total estructurada en cuatro niveles, literal, semántico, alegórico y anagógico. Cada uno de estos niveles está ligado a los elementos arquitectónicos, literal (el catafalco de San Ignacio), semántico (las imágenes hagiográficas), alegórico (las esculturas representando el combate de la frente a la corrupción del mundo) y finalmente el efecto óptico creado por las inmensas columnas que se proyectan hacia el fresco de la nave donde asistimos a la apoteosis de San Ignacio (anagógico). Apoteosis formal y conceptual, explosión de luz y de efectos ilusionistas, pero con una clara intención ideológica, San Ignacio es el receptor de la luz primigenia divina transmitida de Dios Padre a Jesucristo que, a su vez, es recibida por el santo y difundida a los cuatro continentes que representan los confines del programa total de evangelización.

¹⁵⁵ Egido A. (ed)., *La escenografía del Teatro Barroco*, op. cit., págs 33-60.

La cúpula de la capilla es también un magnífico ejemplo de la técnica del trampantojo, ya que por falta de fondos, el pintor arquitecto jesuita Andrea Pozzo diseñó esta ilusión óptica sobre el techo plano de la capilla. El tabernáculo que rodea el catafalco de San Ignacio incluye una pintura de considerables proporciones que muestra al santo de rodillas vestido con el hábito negro de la Compañía de Jesús compareciendo ante Dios Padre. Mediante un resorte, todas las tardes hacia las 17.30, la pintura se desliza y deja a la vista una estatua de mármol a escala real de San Ignacio que simboliza el triunfo sobre la muerte.



Los jesuitas abordarán la creación de esta capilla y muchas otras, basadas en este primer modelo, como un modo de crear una experiencia sinestésica en el espectador donde cada uno de los sentidos participa y refuerza la percepción. La contemplación ya no resulta suficiente, al igual que en los ejercicios espirituales hay que disciplinar la cultura visual de los creyentes y de los conversos mediante imágenes que aparentemente permiten una multitud de

recorridos al ser percibidas alegóricamente. En otras palabras, en función de las conexiones pre-establecidas entre las imágenes se consigue disciplinar la voluntad del espectador.

De modo convincente, el profesor Felipe Pereda¹⁵⁶ ha mostrado como las disputas teológicas de los judíos y moriscos recién conversos sobre la legitimidad de las imágenes para el culto debido a que en la religión mosaica e islámica la creación de imágenes era considerada un acto de idolatría, conllevó un refuerzo de los fundamentos teóricos de la tecnología de la imagen para la evangelización en España y en otros países de la Contrarreforma. En este sentido, cita un texto del Concilio de Bari celebrado con la intención de encontrar un punto de encuentro entre la tradición occidental y oriental. En su intervención el Papa Juan Pablo II auguraba que *"el redescubrimiento del icono cristiano contribuirá a tomar conciencia de la urgencia de actuar contra los efectos alienantes y a veces degradantes procedentes de las múltiples imágenes que condicionan nuestra vida a través de la publicidad y de los medios de comunicación de masas"*.

¹⁵⁶ Pereda, F., *Las Imágenes de la Discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*. Marcial Pons Historia, Madrid, 2007, pág 93.

Ese proceso había comenzado cinco siglos atrás, cuando el programa de evangelización y re-educación de la Contrarreforma había multiplicado exponencialmente el número de imágenes, así como los procedimientos de difusión mediante sistemas cada vez más sofisticados que podían ser trasladados a distintos lugares en función de las necesidades del culto. Sin duda es posible argumentar que en el Barroco, el evento central o el espectáculo que empuja al espectador hacia el altar, el punto de conexión entre el cielo y la tierra es el gran relato de la Cristiandad, la eucaristía y el misterio de la transubstanciación y que en la posmodernidad ya no hay un referente o un gran relato para el superávit o redundancia de imágenes y espectáculos. A mi juicio, la desconexión con el referente comenzó precisamente con las técnicas de creación y difusión de las imágenes con fines propagandísticos desarrolladas por los jesuitas y por las órdenes de predicadores en el marco político-religioso de la Contrarreforma.

Para Ivonne Leva¹⁵⁷, la reacción contra el secularismo protestante motivó un énfasis progresivo en la persuasión de las imágenes. El tratado del obispo Gabriele Paleotti, *Discurso entorno alle imagine sacre e profane* publicado en Bolonia en 1582, afirma de modo tajante que la principal finalidad de arte es persuadir y en el caso de las imágenes cristianas únicamente pueden tener un fin, mover a la piedad y acercar los hombres a Dios. Leva acepta en gran medida el análisis realizado por Giulio Carlo Argan¹⁵⁸ en su conocida obra "La retorica e l'arte barocca" en la que considera que la cultura barroca puede entenderse como una estructura o figura retórica al servicio de cualquier ideología. El periodo barroco sería el periodo de la persuasión en el que las consideraciones de los tratadistas del Cinquecento reflejadas en el aforismo *ut pictura poesis* será sustituido por un culto desmesurado a la elocuencia sin distinción entre las artes narrativas o visuales.

Citando a Mario Praz, "los jesuitas se convirtieron en productores teatrales, ingenieros y artífices especializados en espectáculos clásicos, colocando al lado de los triunfos de los soberanos, los triunfos de los santos y mártires, de los emblemas del amor humano hicieron emblemas del amor divino (...) hicieron instrumentos de propaganda religiosa de todos los entretenimientos del humanismo pagano y de todas las delicias del alejandrismo revivido".¹⁵⁹ El listado de tratados publicados por los jesuitas sobre la ciencia de las imágenes para la difusión del dogma durante los siglos XVI y XVII requeriría un volumen aparte. Las obras sobre empresas que servían de modelo para los fastos político religiosos fueron un género en el que los jesuitas asumieron un papel preponderante debido a su reputación como gestores del saber y preceptores. Jacob Masen, jesuita alemán, redactaría una voluminosa obra *Speculum imaginum veritatis occultae, exhibens symbola, emblemata, hieroglyphica, aenigmata, etc.* publicada en Colonia en 1650, cuyo título es suficientemente ilustrativo del alcance y ramificaciones de la emblemática con imágenes, símbolos, jeroglíficos y

¹⁵⁷ Levy, El, *Propaganda and the Jesuit Baroque*, University of California Press, California, 2004.

¹⁵⁸ Argan, G.C., *Renacimiento y Barroco, Vols I y II*, Editorial Akal, Madrid, 2000 y del mismo autor, *Baroque Age*, Rizzoli, Milán, 1989.

¹⁵⁹ Praz, M., op. cit, págs 200-202.

enigmas como procedimiento para velar y desvelar todas las ciencias humanas y divinas. La importancia de la empresas como función legitimadora de un aura cuyo fulgor era cada vez más tenue lo encontramos en numerosas obras pertenecientes al género Espejo de Príncipes en las que se describe minuciosamente el comportamiento de los príncipes cristianos convertidos en auténticos emblemas, por lo que cada gesto, palabra o actitud tiene un contenido simbólico. Alfonso X el Sabio en las Siete Partidas¹⁶⁰ sostiene que los reyes son espejos de sus estados, idea que se repetirá hasta la saciedad en infinidad de obras moralizantes de las que citaremos solamente la de Diego Saavedra Fajardo¹⁶¹ publicada en el 1640: “*lo que representa el espejo en todo su espacio, representa también después de quebrado en cada una de sus partes. Así se ve el león en los dos pedazos de espejo desta empresa, significando la fortaleza y generosa constancia que en todos los tiempos ha de conservar el príncipe. Espejo es público en quien se mira el mundo*”.

En el decálogo de las marcas globales (compromiso, protección, diferenciación, consistencia, etc.) encontramos con la misma nitidez y grado de ejemplificación muchos de los principios que informaron las empresas barrocas. De todos ellos, el criterio de presencia desempeñó un rol fundamental tanto para la ideología contrarreformista como para las marcas a partir de 1980 cuando empezaron a utilizar masivamente las nuevas tecnologías.

PRESENCIA: Mide el grado de omnipresencia de una marca y su recepción favorable por los consumidores, clientes y creadores de opinión tanto en los medios tradicionales como en las redes sociales.

La aparición de las redes sociales implica que las marcas tienen ahora nuevas oportunidades para aumentar su presencia. Los clientes actuales utilizan el ordenador para comunicar sus impresiones sobre un producto o servicio a las empresas (feedback) y las marcas están obligadas a responder de modo auténtico y rápido a esta información si no quieren poner su marca en peligro.¹⁶²

G. LOS PALACIOS DE LA MEMORIA EN EL BARROCO: LOS ESFUERZOS POR DIAGRAMAR EL SABER UNIVERSAL

1. LA ORGANIZACIÓN DE LAS BIBLIOTECAS

La aparición del libro impreso conllevó también una profunda reflexión por parte de los humanistas y eruditos sobre el mejor modo de organizar el conocimiento y muchos de los planos y dibujos preliminares para las bibliotecas construidas en el siglo XVI revelan la intensa preocupación por el modo de organizar y sistematizar un recorrido que permitiese a las generaciones futuras ir completando esa propuesta de saber universal dispuesto en anaqueles.

¹⁶⁰ Alfonso X el Sabio, *Las Siete Partidas*,; antología; selección, prólogo y notas de Francisco López Estrada, María Teresa López García-Berdoy, Castalia, Madrid, 1992.

¹⁶¹ Saavedra Fajardo, D., *Idea de un príncipe político-cristiano representada en cien empresas*, Real Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1985.

¹⁶² Interbrand BEST GLOBAL BRANDS 2010 Report.

http://www.bestglobalbrands.com/besglobalbrands/Libraries/Branding_Studies/Best_Global_Brands_2010, pág 8.

Durante la mayor parte del siglo XVI, se siguió observando la costumbre medieval de colocar los libros sobre pupitres y uno de los proyectos pioneros de organización bibliográfica fue el ejecutado por Juan de Herrera para la Biblioteca del Escorial. Este modelo de sala con estanterías y muebles para libros organizados temáticamente fue copiado hasta la saciedad por las cortes europeas introduciéndose numerosos elementos decorativos y alegóricos en los lunetos, galerías, frisos, balaustradas, lucernarios, etc de modo que en ocasiones la representación alegórica de los saberes de la humanidad prevaleció sobre la propia función de cualquier biblioteca, el acceso al texto.

2. LA BIBLIOTECA COMO REPRESENTACIÓN DEL SABER UNIVERSAL: EL PROYECTO DE LA ACADEMIA DE VENECIA

La Academia de Venecia se fundó en 1557 por Federico Badoer (1519-1593), miembro de una antigua familia veneciana, literato, político e impulsor de numerosos proyectos editoriales. Los miembros integrantes de la Academia de Venecia son plenamente conscientes de lo importante que resulta para su labor el poder utilizar la tecnología del libro que apenas llevaba medio siglo de existencia. El impresor Aldo Manucio, célebre por la belleza de sus ediciones y por su cuidada tipografía se vinculará al proyecto de la Academia. De la lectura de las Actas de la Academia y de los trabajos publicados bajo el patrocinio de esta institución podemos constatar la importancia de la reflexión teórica sobre cómo transportar o trasvasar las estrategias de la oralidad en la que todos se habían formado a un formato radicalmente nuevo: una superficie bi-dimensional sujeta a todo tipo de convenciones y limitaciones tipográficas.¹⁶³ Se trataba de una verdadera empresa tanto desde una perspectiva ideológica, moral como comercial. Los humanistas y literatos venecianos cuyo proyecto de crear una Academia había surgido de un contexto oral, las tertulias, cenáculos y paseos o debates literarios por los jardines de las residencias y villas patricias, no querían sacrificar esa experiencia total del debate entre distintos interlocutores en el que participan todos los sentidos por las convenciones del libro impreso.

En su aspecto formal el diseño preliminar del libro semejará el acceso a un jardín o a una estancia, con prólogos, proemios, introducciones y frontispicios que, en muchos casos, reproducen el diseño de un jardín literario ideal. Los editores harán uso en muchas ocasiones del recurso al género epistolar o a los diálogos entre filósofos, sabios o literatos, aunque pertenezcan a épocas distintas, con el fin de incorporar al lector a la obra. Aunque no hay muchos testimonios sobre las experiencias de los lectores frente al libro durante

¹⁶³ Sobre el ambiente cultural y el mundo de la edición en Venecia en el siglo XVI incluimos una bibliografía selecta que hemos utilizado para esta sección. Lowry, M., *The World of Aldus Manutius, Business and Scholarship in Renaissance Venice*, Blackwell, Oxford, 1979. Forbes, B.H., *The Venetian Printing Press: An Historical Study Based Upon Documents for the Most Part Hitherto Unpublished*, Nabu Press, 2010. Grendler, F.P., *The Roman Inquisition and Venetian Press*, Princeton University Press, Massachusetts, 1977. Carboni, S., *Venice and the Islamic World 828-1797*, Yale University Press, 2007. Broton J., *The Renaissance Bazaar from the Silk Road to Michelangelo*, Oxford University Press USA, 2003. Davies, M., *Aldus Manutius Printer and Publisher of Renaissance Venice*, Medieval Renaissance Text and Studies Vol. 214, 2000.

los siglos XVI y XVII¹⁶⁴, sin duda habrá que esperar a la Ilustración para encontrarnos con la figura del lector crítico, incluso irónico o mordaz, que se separa deliberadamente de la hospitalidad del editor o del autor para emprender un recorrido individual, posiblemente no previsto en el plan de la obra.

Al año siguiente de su fundación, en 1558, los miembros de la Academia preparan un documento fundacional a modo de manifiesto conocido como la Suma en la que exponen cómo pretenden organizar el saber. Es un texto de gran interés porque podemos constatar como la pretensión inicial de traducir y editar un elenco de textos grecolatinos para el gran público no es sino una pequeña parte de este catálogo universal. Lo que resulta muy significativo es el modo en que el propio fundador, Badoer presenta la Academia, concebida como un microcosmos: *"He fundado esta Academia a semejanza del cuerpo humano que, siendo hecho a semejanza de Dios, consideré que no podía recibir mayor perfección. Para la cabeza hice el oratorio pues de él dependen todos los sacramentos y oficios divinos (...) para el pecho, el Consejo de todas las ciencias, artes y facultades (...) Para la pierna derecha, la bóveda, para la izquierda, el Secreto, para el pie derecho, la Imprenta y para el pie izquierdo, la Biblioteca"*.

Esta concepción aparece de modo explícito en el texto de Ficino conocido como el "Comentario a Plotino", porque aunque numerosos humanistas italianos encabezados por Ficino compartían la creencia en la existencia de una correspondencia entre el microcosmos y el macrocosmos, sin embargo interpretaron esta relación de un modo algo peculiar insistiendo en el diagrama interiorizado del universo en el hombre. En otras palabras, cada ser humano es un emblema compuesto de cuerpo y alma. En la elegante definición de la relación tan problemática entre ambas entidades, Ficino afirmará que el cuerpo es una forma inherente a la materia y el alma sería la forma adherente. Sin embargo, no son dos compartimentos estancos, sino que existe una comunicación debido al espíritu humano.

Badoer volverá a recuperar para su proyecto de la biblioteca una de las imágenes más ideologizadas, el hombre como microcosmos, que como examinaremos en el **apartado V.G.1** de esa tesis, tiene su origen en la visión cosmológica indo-irania y dicha imagen accedió al imaginario cristiano e islámico por vías muy diversas, fundamentalmente por influencia de los diagramas de las escuelas gnósticas y herméticas. Hay que destacar que el sostén del hombre cósmico, sus piernas, se corresponden con dos elementos claramente vinculados a la tradición hermética, la bóveda y el Secreto. La teoría de las divinas proporciones está omnipresente en la obra de Vitruvio.¹⁶⁵ En su formulación más sencilla existe una analogía entre el cosmos creado por Dios con sus proporciones perfectas y el hombre, a quien Dios ha colocado en lo

¹⁶⁴ Citaremos, sin embargo el excelente estudio: Febvre, L. y Martin, H.J, *L'Apparition du Livre*, Albin Michel, París, 1958. y su reedición ampliada en lengua inglesa, *The Coming of the Book: The Impact of Printing, 1450-1800*, Verso Series, 3ª edición, 2010. Dahl, S., *La Historia del Libro*, Alianza Universidad, Madrid, 1995.

¹⁶⁵ Vitruvio se referirá a la techné arquitectónica partiendo de los fundamentos de la retórica. La arquitectura está compuesta de cuatro elementos: *orden arquitectónico* (relación de cada parte con su uso), *disposición* ("Las especies de disposición [...] son el trazado en planta, en alzado y en perspectiva."), *proporción* ("Concordancia uniforme entre la obra entera y sus miembros.") y *distribución* ("el mejor uso posible de los terrenos y los espacios").

más alto de la jerarquía de las criaturas. El artista o el filósofo pueden acceder a la belleza en la medida que reproducen la armonía entre el macrocosmos y el microcosmos¹⁶⁶, el cuerpo humano como medida de todas las cosas. Desde una perspectiva filosófica, Nicolás de Cusa, Marsilio Ficino y el cardenal Pico della Mirandola fundamentarán la analogía poniendo de manifiesto que la esencia divina se encuentra en el hombre. Buoncompagno da Signa (1170-1240) profesor de oratoria forense en Bolonia redactará un importante tratado de ars memoriae en el que ya recoge la afirmación avalada por los filósofos antiguos; según este autor, el hombre es un microcosmos. En otro apartado de dicha obra en el que se ocupa de la memoria natural señala que el hombre es semejante a un árbol invertido porque tiene sus raíces en la parte superior, en su cerebro, la más cercana al cielo. Aunque este tratadista examina con detenimiento la herencia grecolatina en materia de retórica introduce dos elementos que resultan de gran interés para comprender el desarrollo de los saberes herméticos plasmados en emblemas durante el Renacimiento. Ambos, a nuestro juicio, evidencian la influencia del neoplatonismo reformulado por los filósofos islámicos. El primero de ellos, la teoría del hombre como microcosmos del universo está muy vinculado al segundo elemento que vincula la mnemotécnica con la reivindicación del intelecto angélico. El hombre antes del pecado original gozaba de los dones de la incorruptibilidad y de poder recordar todas las cosas sin esfuerzo alguno. Sin embargo, tras la expulsión del paraíso, el hombre fue privado de estos dones y, por tanto, cuando el alma se incorpora al cuerpo, debe esforzarse por adquirir el conocimiento que le permitirá remontarse progresivamente hacia las esferas del intelecto angélico. Esta jerarquización del saber a un itinerario de trascendencia o salvífico propiciará la aparición de numerosas concepciones y teorías medievales basadas en una teoría de las correspondencias. Todo participa del todo mediante un proceso de gradaciones y refracciones como ocurre con la luz al atravesar una cristallera.

En un conocido texto de Mirandola¹⁶⁷, *Oratio de Humanis Dignitate* que fue un discurso público pronunciado por éste en 1486, estaríamos según Cassirer¹⁶⁸ *"ante un nuevo elemento, desarrollando la teoría del microcosmos que ya habían expuesto antes que él, Nicolás de Cusa y Ficino. Precisamente al introducir esta referencia al microcosmos, el motivo de este discurso ya no es el mero artificio retórico, sino que introduce un enfoque moderno en la concepción del pensamiento"*. El propio Mirandola en su discurso insistirá en la importancia de esforzarse por conocer y trascender. Son ya célebres estas palabras casi fundacionales del humanismo italiano *"No te hemos dado, ioh Adáni un rostro propio ni un legado que puedas considerar específicamente tuyo para que puedas elegir en cualquier lugar y bajo cualquier forma aquello que desees poseer y tener basándote en tu buen criterio y decisión. Te hemos colocado en el centro del universo para que de este modo*

¹⁶⁶ Para una visión contemporánea de las relaciones entre el microcosmos y el macrocosmos señalamos la valiosa aportación del recientemente fallecido Raimundo Panikkar (1918-2010) sobre la concepción cosmoteándrica del universo. Véase Panikkar, R., *La intuición cosmoteándrica: Las tres dimensiones de la realidad*, Ed. Trotta, Madrid, 1999. Según este término acuñado por Panikkar para expresar una intuición filosófico-teológica fundamental según la cual el Absoluto únicamente puede alcanzarse en unión con el cosmos (mundo) y con el hombre (andria), y simétricamente el hombre solo puede realizar su esencia en armonía con el cosmos y con lo divino.

¹⁶⁷ Mirandola, de la P., *Discurso sobre la Dignidad del Hombre*, intr. notas y traducción de Pedro J. Quetglas, PPU, Barcelona, 2002.

¹⁶⁸ Cassirer, E., *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*, University of Pennsylvania, Filadelfia, 1963, pág. 84.

puedas tener una visión privilegiada de todo lo que contiene el mundo (...). En ti está el poder de descender a las formas animales de la vida, pero también tienes la facultad de remontarte a las esferas superiores de la vida divina (...)." Como señala acertadamente Alain Besançon, aquí radica la diferencia fundamental con el concepto de la búsqueda de la Verdad, de la Belleza o del Bien en la filosofía neoplatónica o islámica. *"En la versión islámica del platonismo (ejemplificada en Al-Farabi), el hombre no está realmente a cargo de la búsqueda de la Verdad y del Bien. Solo tiene que abrirse pasivamente a lo verdadero y a lo bueno (...). Por eso Santo Tomás luchará contra Averroes, para establecer la presencia individual en cada hombre de un intelecto agente haciendo de este hombre un centro de conocimiento y pensamiento que toma parte activa, de modo analógico, en el poder iluminador de Dios".*¹⁶⁹

El programa de la Academia Veneciana tiene dos aspectos claramente diferenciados, un proyecto universal de sistematización de todos los saberes y una didáctica que permita su divulgación. Si los tratados de retórica clásica recomendaban la construcción de palacios mnemotécnicos en los que cada uno de los saberes podía ser recorrido virtualmente mediante la construcción de estancias interrelacionadas accesibles desde un pórtico principal o una sala circular, los artífices de la Academia plantearán un proyecto arquitectónico real acorde con la nueva tecnología de la impresión. En este sentido, Lina Bolzoni al ocuparse del carácter real/virtual de la biblioteca considera que *"se trataba de llevar a cabo en la biblioteca una disposición espacial – una dispositio – cuyas etapas, cuyos loci corresponden a una clasificación lógica y real. El usuario de la biblioteca que recorre sus estanterías realizará pues, una operación del todo análoga al del lector de uno de los libros proyectados por la Academia, que sigue con la mirada los recorridos delineados en los diagramas o en los árboles de las ciencias y las artes".*¹⁷⁰

¹⁶⁹ Besançon, A., op. cit, pág 108.

¹⁷⁰ Bolzoni, L., *La Estancia de la Memoria. Modelos Literarios e Iconográficos en la Época de la Imprenta*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2007.

| | |
|---|--|
| | |
| <p>Cuadrícula propuesto por el humanista Ludovico Castelvetro que permite elaborar un discurso sobre cualquier asunto de un modo sistemático. La cuadrícula funciona como la ventana del retórico. Los barrotes verticales representan las cinco divisiones clásicas de la retórica. Invención, disposición, elocución, memoria y acción.</p> | <p>La obra del artista alemán Thomas Locher (1956) recurre al uso de cuadrículas y diagramas para representar la sintaxis del discurso burocrático. Esta obra titulada 1-14, al igual que otras del mismo autor, se representan diagramas, cajones, archivos o sistemas de organización sin interesarse por el contenido.</p> |

La cuadrícula¹⁷¹ de la retórica se convertirá en la planta arquitectónica y los arquitectos concebirán muchos de los edificios como emblemas tridimensionales cuyo recorrido físico debería mimetizar el recorrido que realiza un lector al adentrarse en los árboles y diagramas del conocimiento. Ya se tratase de emblemas impresos o arquitectónicos, el resultado debía ser exactamente el mismo, porque el desarrollo de la tecnología del emblema requiere una participación activa por parte del lector/visitante.

3. LOS EDIFICIOS MNEMOTÉCNICOS DE ATHANASIUS KIRCHER Y MATEO RICCI

La figura de **Athanasius Kircher** (1602-1680) ocupa prácticamente la totalidad del siglo XVII. Como apunta Gómez de Liaño en su magnífica introducción a la obra de este jesuita¹⁷², "*Kircher pertenece a una especie*

¹⁷¹ Como señala Rosalind Krauss, muchos de los artistas en la década de los 60 del siglo XX, recurrieron a la cuadrícula (grid) como un punto de partida para empezar de nuevo. Tras ir eliminando todas las capas anteriores de la representación, llegaban finalmente a esa reducción esquemática, la cuadrícula base, como si se tratase de su origen y el haberlo encontrado constituye un acto revelador y original. Krauss R., *La Originalidad y otros mitos de la vanguardia*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.

¹⁷² Kircher, A., *Athanasius Kircher, Itinerario del éxtasis o Las imágenes de un saber universal / texto de Ignacio Gómez de Liaño*, Siruela, Madrid, 1986. El título es acertado, porque Kircher concibe la visualización del saber universal no solamente como un recorrido descriptivo, sino como un sistema total en el que las imágenes emblemáticas movilizan todos los resortes de la aprehensión intelectual y emocional del lector. Véase también el

prácticamente extinguida de animales intelectuales capaces de armonizar la mística de un viaje angélico por los cielos con destino al trono de la Mónada supramundana y la observación a través del telescopio de las manchas solares". Se entregó afanosamente al estudio de todas las ramas del saber desde la teología hasta las ciencias naturales pasando por la música, la geología, la botánica, la filología comparada, la criptografía, la óptica y las matemáticas. De hecho, en 1633 fue invitado por la Corte de los Habsburgo para suceder a Johannes Kepler como matemático. Los estudiosos de su obra como Yates o Godwin le han descrito como el último polímata de la tradición hermético-renacentista. Sus antecesores tales como Michael Meier¹⁷³, Heinrich Khunrath¹⁷⁴ o Robert Fludd¹⁷⁵ habían sentado las bases la emblemática como sistema para diagramar la totalidad y permitir al lector-espectador descubrir las conexiones entre lo uno y lo múltiple partiendo de un primer principio, la existencia de un nous, un arquitecto divino cuyo despliegue (teofanía) permite al hombre intelectual y moralmente entrenado recorrer el camino inverso. Con Kircher la tradición emblemática llega a su apogeo, culminando el proyecto visual de sistematización del saber antiguo de Egipto, Grecia, Roma, China y la India desde una perspectiva unitaria.

Las dos obras clave para comprender el itinerario intelectual e espiritual de Kircher son el *Oedipus Aegyptiacus* publicada entre 1652 y 1654 en tres volúmenes y la *Ars Magna Sciendi* en doce volúmenes publicada en 1669. El *Oedipus* repasa toda la tradición del saber pagano presentado de forma enigmática, desde las enseñanzas del profeta Zoroastro pasando por el pitagorismo, la filosofía órfica y la cábala.

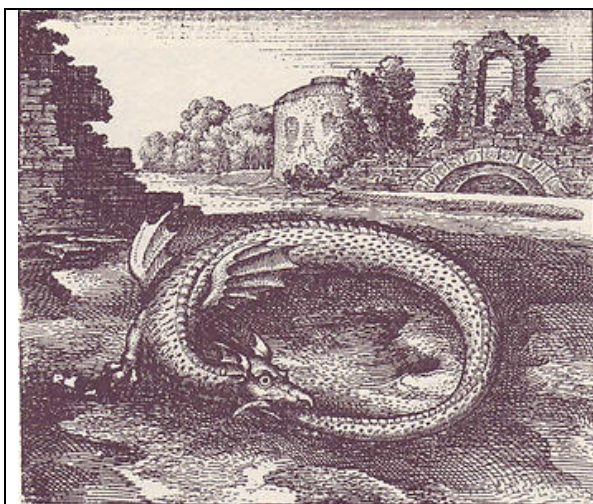
excelente trabajo de Godwin, J., *Athanasius Kircher : la búsqueda del saber de la antigüedad*, Editorial Torre de Swan, El Escorial, 1986.

¹⁷³ Meier, M., *Atalanta Fugiens, hoc est Emblemata nova de secretis naturae chymicae*, Ed. Johann Theodor de Bry, Oppenheim, Hesse, 1617. La organización visual de la obra de Meier es precursora de los sistemas multimedia en la era digital. La intención de Meier era crear una estructura en la que la música, la poesía, la prosa y el contenido visual actuaran simultáneamente sobre el espectador produciendo una reacción en cada uno de sus sentidos. Hay una traducción al español de este texto. Meier, M., *La fuga de Atalanta / Michael Maier*; introducción, Joscelyn Godwin ; traducción, María Tabuyo y Agustín López, Editorial Atalanta, Gerona, 2007.

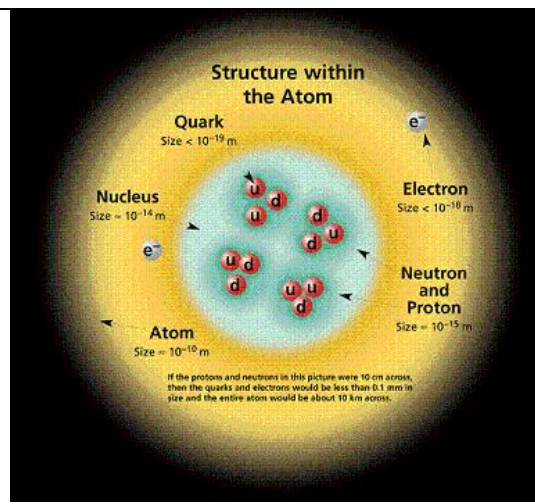
¹⁷⁴ Khunrath, H., *Amphiteatrum Sapientiae Aeternae*, Hamburgo, 1595. La complejidad del imaginario visual de Khunrath organizado en círculos concéntricos requirió la participación de los mejores grabadores de la época. Este sistema de ruedas o círculos interrelacionados tiene como uno de sus antecedentes las ruedas retóricas propuestas por algunos tratadistas italianos en el siglo XVI como Rodolfo Agrícola y particularmente Toscanella (véase su obra *Arominia di tutti i principali retori*, Venecia, 1526) que funcionarían como modelos de las categorías universales capaces de generar para cada ocasión todas las argumentaciones necesarias.

El lema de Khunrath así como el tratamiento de la luz en mucho de sus grabados revela la importancia del viaje o itinerario espiritual para acceder a un saber que se presenta velado. "Was helffn Fackeln, Liecht oder Brilln, Wann die Leute nicht sehen wölln?" (¿De qué sirven las antorchas, las luces o los anteojos para aquellos que no quieren ver?

¹⁷⁵ Fludd, R., *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia*, J.T. de Bry, 1624. Fludd fue uno de los autores que más desarrolló la teoría neoplatónica de las correspondencias entre el macrocosmos y el microcosmos. Partiendo de la teoría cosmológica de la rotación de los planetas alrededor del sol, postuló la necesidad de un movimiento similar de circulación de la sangre alrededor del órgano que representa el principio vital en nuestro cuerpo: el corazón.

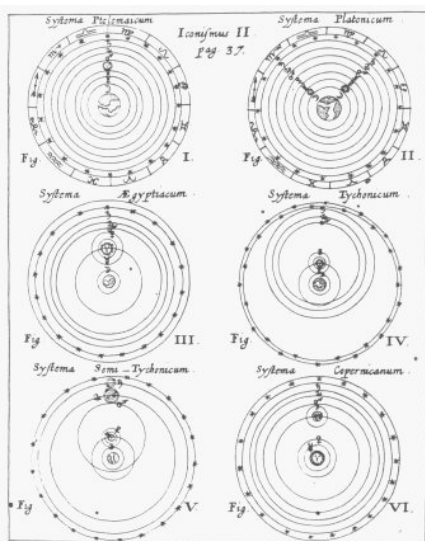


El símbolo del ouroboros o serpiente que se muerde la cola utilizado con mucha frecuencia en los emblemas alquímicos simboliza la unidad esencial de la materia y su constante estado de creación y destrucción.



Las investigaciones de Heisenberg, Pauli, Bohr o Cooper han contribuido a crear un modelo cuántico del universo que confirma muchas de las intuiciones y visiones de la representación simbólica o emblemática.

El protagonista Oedipus (Edipo) es el trasunto del polímata Kircher que consiguió resolver el enigma de la esfinge. En esta obra, como en prácticamente todas las de Kircher como China Monumentis o Turris Babel, los grabados son de una extraordinaria belleza y calidad técnica. Sin embargo, las imágenes no han sido concebidas al servicio del texto o con una finalidad meramente ilustrativa sino como mapas mnemotécnicos o arquitecturas visuales del saber. Un saber cuya pretensión de universalidad incluye necesariamente la dimensión espiritual o el intelecto angélico. El propio Kircher plantea la arqueología del saber de una forma diagramática, como en una de su obra Iter Exstaticum Coeleste en la que muestra y examina los distintos modelos astronómicos existentes.



Oedipus Aegyptiacus incluye una representación del árbol filosófico cuyas ramificaciones muestran todas las ramas del saber y otro diagrama sobre la organización del conocimiento suprasensible. En la división Francis Bacon había realizado del saber, distingue tres facultades de la mente, (i) la memoria que registra, (ii) el juicio que analiza, compara y procesa y (iii) la imaginación que imita y distorsiona. Cada una de estas tres actividades de la mente proporciona el sostén para tres modos distintos de conocer, la memoria corresponde a la historia, la razón a la filosofía y la imaginación a la poesía. Como sabemos, la forma clásica de representar las

subdivisiones del saber es el diagrama arbóreo y, en sentido, la obra de Ramon Llull, particularmente su Ars Magna, constituye un notable ejemplo de esta

genealogía del saber que corre paralela a la historia de los hombres y a la formación de las lenguas.

La Ilustración llevará hasta sus últimas consecuencias la taxonomía de la realidad como instrumento del conocimiento. La clasificación jerarquizada con sus grupos, subgrupos, divisiones, distancias, escalas y tabulaciones se convertirá en la retícula o red que permite atrapar la realidad y medirla. Los tropos e imágenes percusivas de la emblemática al igual que los criterios taxonómicos de la ilustración funcionan como espacios arquitectónicos, actúan como auténticos tópicos en el sentido etimológico del término (del griego, <topos>, lugar). Sin embargo hay una diferencia fundamental, como señala Sigrid Weigel: "*La concepción del árbol de Lamarck en su Filosofía Zoológica (1809) no es tanto una representación visual de una historia genealógica, sino que tanto las series como el árbol han de entenderse más bien como figuras de distribución, lugares donde se produce la transición entre el conocimiento técnico y retórico*".¹⁷⁶ Foucault llevará a cabo un análisis de esta genealogía desde una perspectiva ontológica desarrollando la dimensión del sujeto frente al texto. Frente a un discurso sin fisuras de los saberes oficiales, Foucault considera que hay que tener muy presente las interrupciones y discontinuidades. "*Interrupciones cuyo estatus y naturaleza varían considerablemente (...) provocando la suspensión de la acumulación progresiva del conocimiento, interrumpiendo su lento desarrollo y forzando su entrada a un nuevo tiempo (...) y el reflujo ininterrumpido hacia los precursores originales, hacia un nuevo tipo de racionalidad y sus diferentes afectos(...) todo lo cual muestra que la historia es un concepto que no está formado íntegramente por un refinamiento progresivo (...)*"¹⁷⁷ El mérito de Foucault está en constatar la existencia de esas discontinuidades, rupturas, mutaciones, transformaciones y reconstrucciones que habían quedado arrinconadas en el discurso oficial de la historia total o general. En el programa ilustrado serán conocidos como los iluminados, heterodoxos, marginados, y, en este sentido, la crítica de la ciencia ya consolidada del siglo XIX hacia el saber hermético o emblemático del Barroco está imbuida de un fuerte componente ideológico, al igual que sus taxonomías. Bataille, Deleuze y Foucault pondrán de manifiesto que en la configuración del saber, además del discurso del logos, hay que tener muy presente las fuerzas del deseo y de la voluntad.

Desde el punto de vista formal, muchos relatos herméticos como *La Cena de las Cenizas* de Giordano Bruno se han hecho eco de la imposibilidad de describir unos eventos sin permitir que el lector participe de las discontinuidades espacio temporales. En el relato, se describe con gran minuciosidad un paseo al atardecer de Giordano Bruno desde la embajada francesa de Londres a la residencia donde se celebrará la Cena del Miércoles de Ceniza. Sin embargo, a pesar de las numerosas referencias topográficas, el recorrido es un pretexto porque posiblemente los comensales y el propio Bruno jamás salieron de la embajada dicha noche.¹⁷⁸

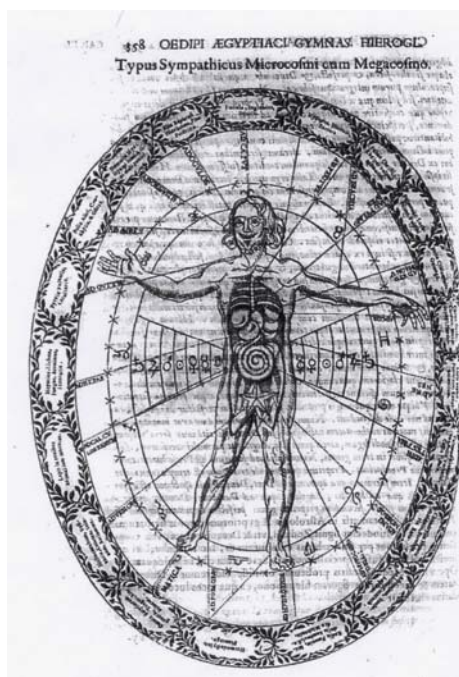
¹⁷⁶ Weigel, S., *On the iconography and rhetorics of an epistemological topos*, Enciclopedia e Hipertexto, recurso digitalizado en <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/sweigel/>

¹⁷⁷ Foucault, M., *La arqueología del saber*, Ed. Siglo XXI, México, 2009, pág 4 y ss. Véase también *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*; traducción de Elsa Cecilia Frost, Ed. Siglo XXI, México, 1974.

¹⁷⁸ Bruno, G., *La cena de las cenizas*, edición de Miguel A. Granada, Alianza Editorial, Madrid, 1994

Hay otra diferencia fundamental, en Kircher hay un intento de representar todas las realidades, materiales y suprasensibles, y el emblema se convierte en el vehículo para reconciliar dos procedimientos de acceso al saber, uno propio de la teología y del arte y el otro correspondiente a las ciencias naturales y ancilares. El programa es, además, mucho más ambicioso, porque no separa visualmente ambos saberes, sino que convierte a la embleática en un sistema de sistemas que permite relacionar y mostrar las correspondencias entre ambos saberes, sin privilegiar ninguno de ellos; en palabras del matemático Pascal, el corazón tiene razones que la razón ignora.

Otro aspecto importante de la obra de Kircher que ha sido retomado por los diseñadores de arquitecturas virtuales es el modo de presentar los contenidos, su secuenciación. El programa ilustrado utilizaría la criba de la razón para excluir un idioma de la imaginación que no le convenía. El correlato de los diagramas arbóreos es el discurso, un flujo unidireccional con una secuenciación de contenidos que avanza mediante las reglas de la lógica y de la argumentación. Kircher utilizará en muchos de sus grabados la imagen de la torre, símbolo muy utilizado por los tratadistas de la Edad Media para representar el saber al que sólo se puede acceder realizando un recorrido circular buscando el modo más adecuado de asediar la torre.



La comunicación del saber no se presenta exclusivamente como una genealogía, sino como una revelación, la fruición que experimenta el oyente o el lector cuando resuelve un enigma.¹⁷⁹ Este aspecto velado del conocimiento, que precisa ser desvelado y revelado, marcará la separación radical entre la concepción de la ciencia en Occidente y en Oriente. Si, como hemos indicado anteriormente, la notación empleada para una visión jerarquizada de las ciencias en la tradición monoteísta es el árbol, Kircher hará uso también de las esferas y los círculos concéntricos para expresar la dimensión trascendental del conocimiento, concebido como constelaciones del saber que se definen por su interrelación con las demás esferas.

¹⁷⁹ Otro de los motivos para presentar el saber de forma enigmática era evidentemente la protección del autor y de su círculo de seguidores para evitar correr la suerte de tantos espíritus críticos ejecutados por los tribunales de la Inquisición como Giordano Bruno, Campanella o Galileo para citar a los más conocidos. En este sentido, hacemos nuestra la cita de Huygens: “Si Kircher hubiese podido expresarse libremente, nos habría proporcionado muchas más cosas que estos enigmas” (C. Huygens, *The celestial worlds undiscovered*. London, 1658),

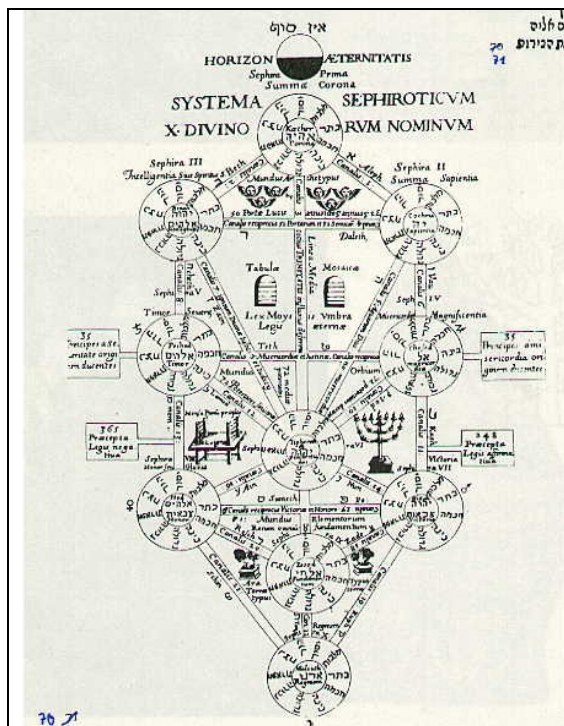
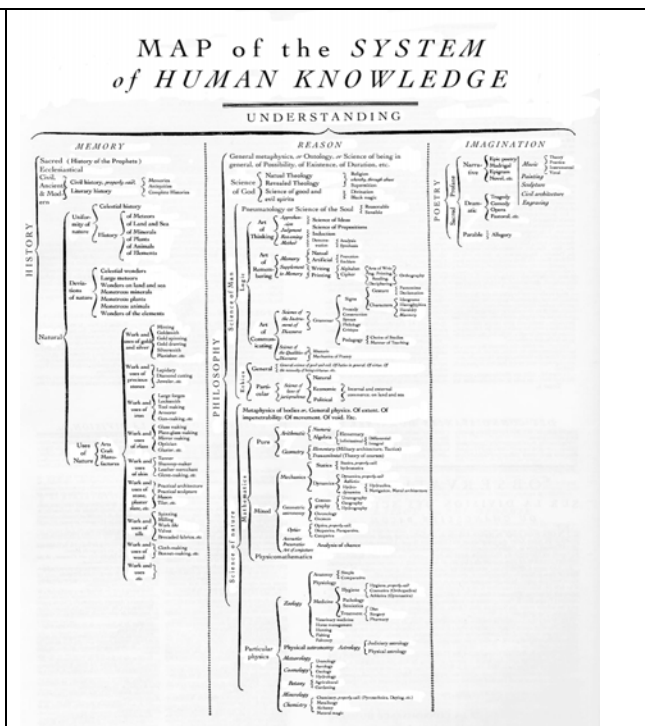


Diagrama extraído de la obra de Kircher, *Oedipus Aegyptiacus* en la que el conocimiento suprasensible (los **sefirot** o inteligencias angélicas) se conciben como una red de redes dinámica para acceder al conocimiento trascendental.



Clasificación realizada por Diderot para el proyecto de la Enciclopedia partiendo de un orden jerarquizado y cerrado. Las ciencias quedan compartimentadas en sus respectivas competencias sin que exista comunicación entre ellas.

Habría dos recorridos en los emblemas y diagramas de las obras de Kircher, uno, propio de la lógica combinatoria, y otro, que en cierto modo, se anticipa a la visión del universo de la teoría cuántica introducida por Einstein. El intento de reconciliar dos ramas que habían discurrido de forma absolutamente autónoma, la termodinámica y la mecánica le llevó a formular la teoría especial de la relatividad. Esta teoría partía de una constatación que trastocaba los cimientos de la física tradicional, la luz puede concebirse como un conjunto de partículas o como una onda electromagnética. Ese ser y no ser al mismo de los electrones, la reversibilidad entre sujeto/objeto requirió una mente privilegiada como la de Albert Einstein para su dilucidación. En su formulación más sencilla, la teoría de la relatividad especial considera que el universo es un continuo espacio-temporal de modo que no podemos hablar del espacio sin considerar el tiempo y viceversa. Los eventos, por tanto, se observan bajo un modelo probabilístico dependiendo de la velocidad con la que se mueva el observador respecto a los mismos. Dicho en otros términos, el observador queda incorporado al experimento. En consecuencia, la física no es un modelo abstracto de un mundo que es de una determinada manera sino un modo de describir como el universo interactúa con nuestra mente. Si alguien dijese que la física tradicional o el modelo mecanicista de Newton son erróneos, la respuesta sería que depende del marco espacio-temporal en que se produce el evento.

La teoría de la relatividad sirvió también para poner en cuestión muchos de los mitos de la ciencia tradicional como la noción del espacio y del tiempo sujetos a leyes absolutas. Muchos de los símbolos y diagramas utilizados por los tratadistas del Barroco como Fludd o Kircher, proporcionaban una visión mucho más exacta de la relación entre el hombre y el universo.



Si examinamos los emblemas o los diagramas propuestos por los filósofos o científicos musulmanes en los primeros siglos del Islam descubrimos que la gradación de la luz en forma de emanaciones o pleromas es un elemento fundamental en el ascenso o descenso del entendimiento, para decirlo en términos lulianos. La aspiración de los creadores de estos complejos diagramas que requería la colaboración de muchos profesionales externos (dibujantes, grabadores, estampadores, etc.) no era la contemplación pasiva de la imagen, sino provocar un ritual de conocimiento produciéndose una verdadera interacción ya que entre el conocedor y el objeto de conocimiento se establecen relaciones que se van modificando a lo largo del tiempo en función del estado o disposición del lector y, sobre todo, de su propio perfeccionamiento interior. El emblema activa en el contemplador un deseo de conocer que no permanece constante a lo largo del tiempo, ya que cada disciplina está presente en todas las demás y cada recorrido supone una relación subjetiva de esa persona con ese sistema. Al explicar el rol de las ciencias en el mundo islámico, S.H. Nasr lo describe de este modo: *"La idea de la unidad ha nutrido sin discontinuidad alguna la*

*intuición primera y capital según la cual las ciencias surgen como ramas de un único tronco. Sin embargo, ninguna rama puede crecer desmesuradamente ni una determinada disciplina deberá adquirir especial protagonismo. Los autores musulmanes de la Edad Media consideraban que dedicarse por entero a una determinada ciencia, con exclusión de las demás, además de ser inútil, era incluso ilícito, ya que destruía la armonía y la justa medida de las cosas".*¹⁸⁰

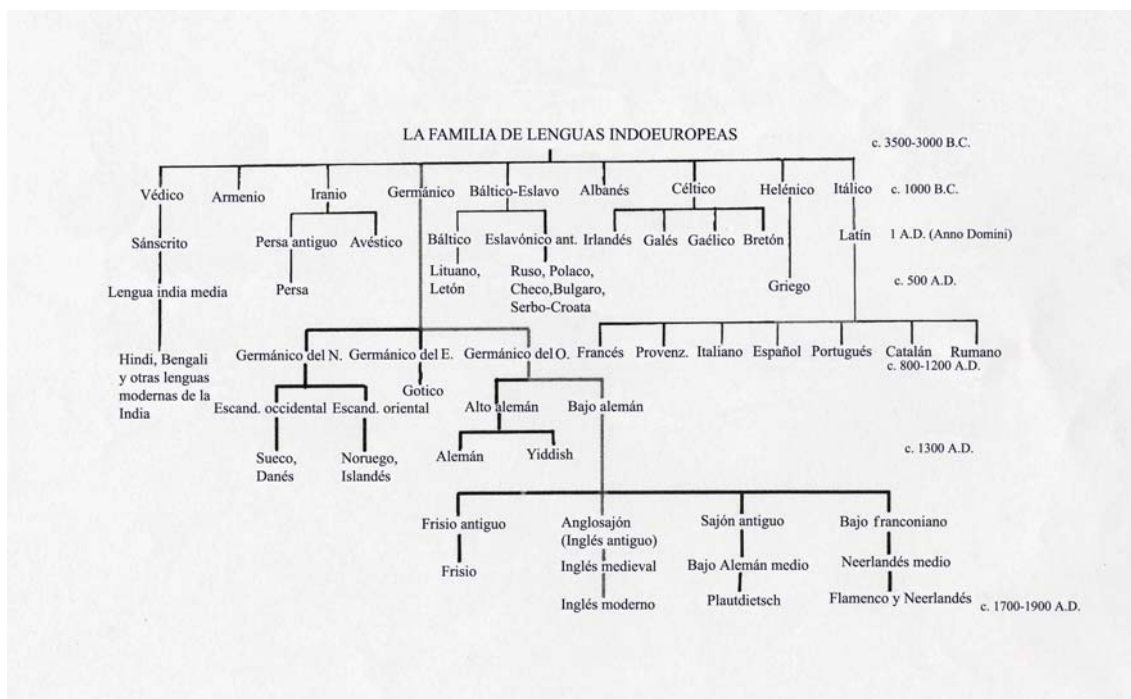
El Oedipus es una obra consagrada a la búsqueda de la sabiduría primigenia y el tercer volumen está dedicado al intento de descifrar los jeroglíficos egipcios que habían fascinado a los espíritus cultos del Renacimiento y Barroco. Kircher recibió el encargo del Papa Inocencio X de descifrar los jeroglíficos de un obelisco que había sido erigido a instancias de dicho Papa frente al Palacio Pamphili. El cardenal Bembo también le invitará a estudiar varios sarcófagos y la llamada tabla de Isis que habían sido adquiridos por él tras el saqueo de Roma en 1527.

El desciframiento de los jeroglíficos, como sabemos, no se producirá hasta el siglo XIX con Jean François Champollion¹⁸¹ coincidiendo con la publicación de la obra clásica de la egiptología, *Descripción del sistema jeroglífico basado en sus trabajos sobre la piedra Rosetta*. Sin embargo, la metodología para abordar los trabajos de descifrado tienen un importante precedente en el proyecto de genealogía de las lenguas trazado por Kircher en su obra *Turris Babel*. En la propia dinámica, evolución y entrecruzamiento de las lenguas reside la memoria genética de la humanidad. Aunque Kircher realizó una interpretación estrictamente simbólica de los jeroglíficos y no consiguió deslindar el aspecto pictográfico del fonético, sin embargo su método de tabular los signos y realizar una interpretación partiendo de las tradiciones culturales más diversas, le convierte en un precursor de la filología comparada y de las investigaciones interdisciplinarias del siglo XX.

La intuición de los filósofos renacentistas y de los hermetistas Barrocos sobre la existencia de influencias o parentesco entre lenguas aparentemente muy alejadas de la tradición cultural europea se verá finalmente confirmada en el famoso discurso de William Jones a la Real Sociedad Orientalista de Bengala en 1786: *"La lengua sánscrita, cualquiera que sea su grado de antigüedad presenta una estructura maravillosa, más perfecta que el Griego, más abundante que el latín y mucho más refinada y exquisita que ambas, sin embargo debido a la gran afinidad entre todas ellas, como se puede constatar a partir de las raíces verbales y los accidentes gramaticales, no se trata de un parecido casual; ningún filólogo podría examinar las tres lenguas y no llegar a la conclusión de que todas tienen un origen común, aunque tal vez, dicha proto-lengua ya no exista"*.

¹⁸⁰ Nasr, H.S, *Sciences et savoir en Islam*, Sindbad, París, 1979, pág 58.

¹⁸¹ Champollion, J.F., *Précis du système hiéroglyphique des anciens égyptiens*, Tome I et II, Broché, París, 2003.



La búsqueda del ur-alfabeto es un aspecto crucial de la producción de Kircher y de los creadores de emblemas ya que no se trataba de emplear imágenes convencionales, percusivas o monstruosas que favoreciesen la memorización de los lugares y de lo contenido en los mismos, el proyecto emblemático que culmina en Kircher pretendía encontrar un conjunto de signos que fuesen comunes a todas las culturas y permitiese a los hombres de todas las épocas comunicarse entre ellos. Esta preocupación volverá a cobrar gran vigencia en la cultura digital cuando los creadores de los programas informáticos son conscientes de la importancia del diseño de los iconos y de sus funcionalidades en las comunidades globales de usuarios.

H. LOS EMBLEMAS COMO EXPRESIÓN DE LA BÚSQUEDA DE UN ALFABETO PRIMORDIAL

La mayor parte de los estudios sobre la tradición emblemática se han centrado en un examen minucioso de las fuentes literarias y simbólicas manejadas por los tratadistas. Sin embargo, este examen textual desde la perspectiva del logos restringe considerablemente el radio de acción del emblema. En un magnífico estudio del profesor Ignacio Gómez de Liaño sobre un posible origen del mándala budista en la tradición mnemónica y retórica griega del siglo II a. J.C., encontramos una explicación muy ajustada de por qué encontramos diagramas cosmogónicos semejantes en culturas aparentemente muy diversas: *"Podemos comparar nuestro diagrama a una nevera eléctrica que pasa por diferentes manos y cuyos compartimentos equivalen a los del diagrama. El primer propietario del electrodoméstico vive en Tigranocerta, el segundo en Damasco, el tercero en Alejandría, el cuarto en Babilonia, el quinto en Taxila, el sexto en Achi (...). El símil no puede ser más trivial, lo reconozco, pero se ajusta muy bien a lo que aconteció a nuestro diagrama. La tarea de seguirle la pista se ha vista facilitada por el hecho de que sus inventores lo diseñaron de tal forma que al ser*

*asumido por sucesivas escuelas, se mantuvieran algunas constantes, Son estas constantes, tanto formales como de contenido, lo que permiten hacer una historia relativamente homogénea del diagrama".*¹⁸² A los efectos de nuestra investigación, no resulta relevante cuál sea el origen primero del mándala, pero coincidimos con el autor en señalar las importantes influencias mutuas entre los diagramas del conocimiento de una serie de doctrinas y religiones tales como el mitraísmo, el gnosticismo, el cristianismo y el maniqueísmo que influyeron decisivamente en la transmisión del conocimiento mediante la creación de símbolos percusivos que seguirán suscitando todo tipo de reacciones y emociones en los siguientes dos milenios.

El término mándala en sánscrito significa círculo. Junto a los mandalas, existen otros artefactos que diagraman el conocimiento, los yantras y unos sonidos primordiales, los mantras. El mantra consiste en la recitación de un sílaba generando un campo de energía. El yantra puede concebirse como la representación visual de esa energía. No es en absoluto casual que los místicos hagan tantas referencias a la luz para expresar los grados de conocimiento y perfeccionamiento interior. Al igual que en el modelo cuántico que hemos examinado anteriormente, la luz es energía (mantra) y partículas (yantras). En la luz pura, en el modelo cuántico puro, la paradoja deja de ser tal, se es sujeto y objeto, conocedor y conocido. Uno de los pioneros en abordar el estudio de estas superposiciones de figuras geométricas, generalmente círculos y cuadrados de distintos colores desde una perspectiva psicológica y no historicista fue el gran orientalista italiano Giuseppe Tucci. Con un enfoque muy moderno, Tucci se propone investigar qué efectos provocan estos diagramas en el receptor-usuario. El diagrama mandálico es un cosmograma psíquico que permite a aquel que lo utiliza reintegrarse no solamente en el Universo sino también en la conciencia absoluta, indivisible y luminosa que brilla tanto en el centro divino como en el corazón del hombre. Conforme el adepto se adentra en el mándala va asimilando y reconociendo los distintos niveles de energía, lo que le permite llegar finalmente al centro y a la liberación.

"¿Cómo acceder a nuestra luz interior de la que no tenemos sino una vaga conciencia? De este interrogante nace la compleja representación simbólica del drama de la desintegración y de la reintegración que representa el mándala y de la doble función desempeñada por los símbolos cuya lectura correcta permite al iniciado una experiencia psicológica reveladora.

*"El mándala es un cosmograma. El universo entero se encuentra representado en ese esquema esencial, en sus procesos de emanación y reabsorción. No se trata solamente del universo concebido como una expansión espacial inerte, sino como una revolución temporal, ambos, espacio y tiempo concebidos como un proceso vital".*¹⁸³

En una obra ya clásica de la psicoterapia, Psicología y Alquimia, Jung dedicará un minucioso estudio a las conexiones entre el mándala y la iconografía del mundo onírico de sus pacientes. *"El mándala verdadero es siempre*

¹⁸² Gómez de Liaño, I, *El Círculo de la Sabiduría Vol I y II*, Ediciones Siruela, Madrid, 1999.

¹⁸³ Tucci, G., *Théorie et pratique du Mandala*, Ed. Fayard, París, 1974, págs 30-31.

una imagen interiorizada que se construye gradualmente mediante la imaginación cuando se produce un desequilibrio psíquico o cuando se necesita encontrar un determinado pensamiento y no resulta posible porque no está contenido en un credo o doctrina (...).¹⁸⁴

Las investigaciones de Jung acerca de la universalidad de determinados símbolos le llevaron a considerar que el origen del mándala es mucho más antiguo que el budismo mahayana y que forma parte de los arquetipos del inconsciente de la humanidad. Los estudios realizados por Jung, Coomaraswamy, Guénon, Corbin, Martin Buber, James Hillmann, Karl Kerenyi, Louis Massignon o Mircea Eliade entre otros, agrupados en torno al círculo Eranos¹⁸⁵, que ha organizado conferencias anuales ininterrumpidamente desde 1933, desempeñaron un papel fundamental en crear puentes entre disciplinas tan diversas como la historia de las religiones, etnología, psicología, estudios asiáticos y de Oriente Medio, antropología y lingüística. Los estudios rigurosos en materia de iconografía revelaron la existencia de símbolos muy anteriores a los primeros alfabetos que constituyen la genética espiritual de la humanidad. Símbolos poderosos, trabados en el inconsciente cultural, que no se habían creado de un modo trivial o casual, sino que era el resultado de un largo proceso de interiorización de realidades suprasensibles.

Hasta mediados del siglo XX, los logros de la civilización europea se explicaban prácticamente sin referencia a otras culturas, consideradas generalmente menos desarrolladas, primitivas o infantiles. La historia de las imágenes se abordaba desde una perspectiva estrictamente genealógica, comenzando por el estrato grecolatino. El tránsito del paganismo al cristianismo y la sucesión de herejías y movimientos heterodoxos en los territorios entre Roma y Bizancio y el Norte de África permitía explicar cómodamente las desviaciones del canon y la sucesión de estilos concebida como relecturas o reacciones frente al clasicismo. Incluso hoy en día, para muchos historiados del arte o de la iconografía cualquier mención a posibles influencias orientales, islámicas o de otras culturas situadas fuera del área de influencia de Europa equivale a un anatema. Sin embargo, una revisión más minuciosa del periodo de formación de la cultura griega¹⁸⁶, del cristianismo, o de la Edad Media, revela que hubo muchas discontinuidades, vacilaciones y préstamos culturales de la India, Irán, China, Egipto, Asia Menor, e incluso de territorios tan alejados como la actual Mongolia o Uzbekistán por influencia de las comunidades maniqueas que se habían refugiado allí.

¹⁸⁴ Jung, C.J., *Psychology and Alchemy*, The Collected Works of C.G. Jung, Vol XIII, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1968, pág 96 y ss.. Véase también, Ploss, E.E., Rosen-Runge, Schipperges, H., Buntz, *Alchimia, Ideologie und Technologie*, Munich, 1970.

¹⁸⁵ Las conferencias ERANOS se han celebrado desde 1933 en la villa de Olga Froebe-Kaptein situada a orillas del Lago Maggiore cerca de Ascona (Suiza). La idea de este grupo de trabajo es propiciar encuentros entre investigadores de tendencias, credos e intereses muy diversos para compartir durante una semana cada año sus visiones respecto a un determinado tema generalmente relacionado con la sabiduría perenne. En su primera edición, el tema fue “El Yoga y la Meditación en el Este y el Oeste” y en los años sucesivos se han celebrado conferencias sobre “El Mundo de las Imágenes Primigenias”, “El Culto a la Diosa Madre”, “El Hombre y el Proceso de la Creatividad” o el “Caos y el Orden” para citar solamente algunas.

¹⁸⁶ Dodds, R., *Los griegos y lo irracional*, Alianza Universidad, Madrid, 1981. Véase también, Jaeger, W., *Paideia*, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1982 y Frankfurt, H., *Reyes y Dioses*, Alianza Universidad, Madrid, 1981,

El sinólogo Arthur Waley se lamentaba del escaso interés que habían prestado los etnólogos a la literatura oral de las sociedades tribales. “*Los intereses de la etnología van por oleadas, en un momento son los cráneos o las relaciones de parentesco o tipologías características.*”¹⁸⁷ Una de las obras clásicas sobre las sociedades primitivas escrita por Boas apenas dedicaba cuatro páginas a la literatura oral de las tribus pero, sin embargo, dedicaba más de cien a sus sistemas de organización económica. En otras palabras, las ciencias habían delimitado arbitrariamente el objeto de su estudio y aunque pretendían ofrecer una visión global de su disciplina, en el fondo este efecto se conseguía descartando muchas áreas.

1. LA APORTACIÓN DEL SINCRETISMO ORIENTAL

Con las imágenes se había producido un fenómeno reduccionista similar al examinado en el apartado anterior, hasta que gradualmente se fue introduciendo en la comunidad científica una taxonomía filogenética. Para comprender el impacto de los sistemas de organización de texto e imágenes en la Edad Moderna no consideramos que resulta posible recurrir únicamente a una visión taxonómica del proceso de formación de imágenes que arranque de la tradición grecolatina. Además, en determinados momentos históricos, por ejemplo, el periodo que media entre el nacimiento del Cristianismo en el siglo I y la consolidación del cristianismo con el Edicto de Milán en el 313, surgieron un gran número de escuelas y doctrinas gnósticas que influyeron decisivamente en los procesos de creación y difusión de imágenes para diagramar realidades suprasensibles. El término gnosis derivado del griego <gnōstikos> significa literalmente, lo que puede ser conocido. En la literatura europea, el primer tratadista en emplear el término gnosticismo fue Thomas More y lo hizo en un sentido negativo para referirse a aquellas enseñanzas contrarias a la tradición cristiana.¹⁸⁸ Hasta el descubrimiento de los manuscritos coptos de Nag Hammadi en 1945 que incluían un gran número de códigos gnósticos y tratados herméticos, la principal información sobre el gnosticismo procedía de sus detractores. Los representantes de la patrística como San Ireneo, San Agustín, Clemente de Alejandría, o San Juan Damasceno, escribieron diatribas y tratados describiendo con minuciosidad, pero también de un modo parcial y tergiversado, el contenido de las doctrinas gnósticas, que apenas se conocían a través de sus textos originales.

La principal característica del gnosticismo reside en la importancia del conocimiento para la salvación. Este conocimiento además, se adquiere mediante una revelación trascendental generalmente mediante la intervención de un profeta. La posibilidad de acceder a dicho conocimiento revelado se basa en la propia naturaleza humana que participa de la divina. Precisamente esa identidad sustancial entre el macrocosmos y el microcosmos será una de los

¹⁸⁷ Mahapatra, S., *Beyond the Word – The Multiple Gestures of Tradition*, Motilal Banarsidass, Nueva Delhi, 1993, pág. 62.

¹⁸⁸ Entre la abundantísima literatura sobre el gnosticismo, incluimos únicamente la bibliografía más reciente. Pearson, B.A., *Ancient Gnosticism, Traditions and Literature*, Fortress Press, Minneapolis, 2007; Rudolph, K., *Gnosis: The Nature and History of Gnosticism*, trans. R. McL. Wilson, Harper & Row, San Francisco, 1983.

aspectos más elaborados de las doctrinas gnósticas y se articulará mediante la teoría de las correspondencias entre lo Uno y lo Múltiple, entre lo Inefable y lo Manifiesto, el Orden y el Caos y numerosas otros planteamientos dualistas que se sistematizarán en diagramas y símbolos que se extenderán por todo el Mediterráneo en los primeros siglos de nuestra era.

Mitraísmo, maniqueísmo, docetismo, movimientos gnósticos como los de Basílides o Valentino, las Actas de Tomás, el Corpus Hermético atribuido a Hermes Trimegisto y numerosas otras escuelas, sectas y doctrinas surgidas tanto en la Iglesia de Occidente como de Oriente contribuyeron a una reflexión global sobre el rol de las imágenes en la liturgia y en los ritos. El punto álgido está representado por la revuelta iconoclasta. Constantino V Coprónimo (741-775), hijo y sucesor de León III, declaró el iconoclasticismo como doctrina eclesiástica de toda la jerarquía oriental en el concilio celebrado en el año 754 en Hiereia. En dicho concilio se afirmó la imposibilidad básica de representar a Cristo, ya que para ello, habría que separar la naturaleza humana y divina de Cristo, ya que esta última no puede ser representada, y dado que en el IV Concilio ecuménico de Calcedonia, celebrado en el 451, se proclamó que Cristo existe de manera inconfusa, inmutable, indivisa e inseparable en dos naturalezas, la representación cristológica en imágenes pasó a ser considerada como una práctica herética.

Un aspecto clave para comprender el verdadero origen de la tradición emblemática reside en el examen del proceso de formación de las doctrinas maniqueas. La conclusión que extraeremos de la investigación descrita en los apartados siguientes puede resumirse de este modo: las tecnologías de la imagen como instrumento de persuasión religiosa o política utilizadas en Occidente se gestaron en Oriente Medio y Próximo (Mesopotamia y las colonias de Asia Menor como focos catalizadores de doctrinas procedentes de territorios más alejados (la India, Mongolia, China) pero conectados por medio de la Ruta de la Seda).

2. EL ROL DEL MANIQUEÍSMO EN EL PROCESO DE IDEOLOGIZACIÓN DE LAS IMÁGENES

i). El proyecto global del maniqueísmo

El domingo 14 de abril del año 216, en la apacible aldea de Mardinu, al norte de Kutha, Babilonia, nació el profeta Mani, el hombre que iba a fundar una de las religiones más perseguidas de la historia. Una de las fuentes principales para conocer la biografía y el sistema cosmogónico del maniqueísmo basado en una lucha eterna entre el bien y el mal, entre la luz y las tinieblas, proviene del gran catálogo –*Al-Fihrist* (literalmente, el Índice)¹⁸⁹ redactado en el siglo X por el librero y polígrafo de Bagdad Ibn al-Nadīm.

¹⁸⁹ **Al-Nadīm, Ibn:** *The Fihrist (Catálogo razonado de los libros disponibles en el Islam en el siglo X de nuestra era)*. Editado y traducido por Bayard Dodge. Columbia University Press, Columbia, 1998.

La fascinación del personaje histórico, Mani, se deriva, entre otros motivos, a que la mayor parte de las descripciones sobre su vida y sus doctrinas proviene de sus mayores detractores, como es el caso de San Agustín que en su juventud fue un auditor maniqueo y, al convertirse al cristianismo, dedicó obras extensas tales como *De Moribus Manichaeorum* o *Contra Manichaeos* a combatir y desmontar la herejía maniquea. En los escritos de los primeros grandes autores de la patrística se constata la gran amenaza que veían en el sistema maniqueo para la expansión del cristianismo, una religión, que cuando Mani comienza a llevar a cabo su intensa labor propagandística, tan solo llevaba un cuarto de siglo en vigor y estaba fuertemente amenazada tanto por los movimientos gnósticos y neoplatónicos de las iglesias orientales, como por las persecuciones religiosas del Imperio Romano.

El maniqueísmo había nacido como un proyecto universal.¹⁹⁰ Según el propio profeta Mani, su gemelo espiritual, el Sysygos, le había ordenado que difundiese su mensaje a todas las personas, en todas las escuelas de pensamiento, ciudades y lugares, instándole a que su proclamación alcanzase a todas las regiones y zonas del mundo. Este proyecto universal es inseparable del núcleo duro de la doctrina maniquea que se originó en el seno de una comunidad baptista, los elkasitas, pero fue transformado por Mani con el fin de crear una iglesia universal. En el siglo tercero de nuestra era, el hecho de que un hombre nacido en una remota región de la Persia sasánida reflexionase sobre la posibilidad de una difusión global de su doctrina, tendría un inmenso impacto en los sistemas de organización de la palabra y la imagen que se desarrollarían en Occidente durante los 1.700 años siguientes.

La importancia que atribuye el maniqueísmo al proceso global de crear una relación íntima entre el texto y la imagen, y a cómo organizar administrativamente la difusión de contenidos tiene una indudable actualidad. Será la primera religión occidental que profundice en la búsqueda de contenidos

¹⁹⁰ Tras los descubrimientos de una serie de manuscritos coptos sobre el maniqueísmo después de la II Guerra Mundial, numerosos especialistas, principalmente de la escuela alemana de historia de las religiones han preparado ediciones críticas de sus principales textos. A estos efectos, proporcionamos una breve bibliografía actualizada sobre el maniqueísmo. **Sundermann W.**, *Corpus Inscriptionum Iranicarum: Iranian Manichaean Turfan Texts in Early Publications (1904-34) Supplementary Series 3*, University of London, S.O.A.S Publications, Londres, 1996 y del mismo autor, *Mani, India and the Manichean Religion*, South Asian Studies 2, London, 1986. **Tardieu, M.**, *Études manichéennes, Bibliographie critique 1977-1986*, Abstracta Iranica, vol hors série 4, Teherán/París, 1988. Boyce, M., *A Reader in Manichaean Middle Persian and Parthian*, Acta Iranica 9, Teherán y Liège, 1975. **Henning, W.B.**, *Mani's last journey*, BSOAS 10, 1942. **Baur, F.C.**, *Das Manichäische Religionssystem: Nach Den Quellen Neu Untersucht Und Entwickelt*, Nabu Press, Berlín, 2010. Véase también del mismo autor, *Church History of the First Three Centuries*, Nabu Press, Berlín, 2010. **De Buhn, J.**, *The Manichaean Body: In Discipline and Ritual*, John Hopkins University Press, Baltimore, 2000. **Gardner, I.**, *Manichaean Texts from the Roman Empire*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004. **Ries, J.**, *Commandements de la justice et vie missionnaire dans l'Église de Mani*, en *Gnosis and Gnosticism*, ed. M. Krause, Nag Hammadi Studies, Leyden, 1997, págs 93-106. **Skjaervø, O.P.**, *Introduction to Maniqueism*, Handbook for 2006 Fall Term, Harvard University, Massachussets, 2006. **Gulásci, Zs.**, *Manichean Art in Berlin Collections: A comprehensive catalogue of Manichean Artefacts belonging to the Berlin State Museums of the Prussian Cultural Foundation, Museum of Indian Art and the Berlin-Brandenburg Academy of Sciences*. Turnhout, 2001. De la misma autora, *Mediaeval Manichaean Book Art: A Codicological Study of Iranian and Turkic Illuminated Book Fragments (Nag Hammadi and Manichaean Studies)*, Brill Academic Publishers, Leyden, 2005. **Klimkeit, H.**, *Studies in Manichaean Literature and Art (Nag Hammadi and Manichaean Studies)*, Brill Academic Publishers, Leiden, 1998.

anticipándose en muchos siglos al gran teórico de la comunicación Marshall McLuhan al considerar que los canales de comunicación condicionan el contenido del mensaje (*the medium is the message*). En este apartado, únicamente mencionaremos los tres principales sistemas utilizados en su actividad misionera: **1.-)** formación a pequeñas comunidades baptistas en las técnicas de proselitismo y realización de largos viajes para fundar otros núcleos de captación de adeptos desde China y la India hasta Roma y el Norte de África, **2)** contacto con las élites políticas y religiosas de los distintos territorios solicitando permiso para difundir sus doctrinas y captación de adeptos entre los grupos sociales vinculados al poder y **3)** promover las disputas filosóficas con otras religiones en plazas públicas, mercados y academias poniendo en evidencia los puntos débiles de las otras doctrinas.

La otra gran vía de difusión del maniqueísmo fue la Ruta de la Seda, ya que les permitió convertir con gran éxito a numerosos comerciantes y prestamistas. Según la doctrina maniquea, estas dos profesiones eran las únicas consideradas impolutas ya que no causaban daño a ningún ser vivo, a diferencia de los ganaderos o agricultores.

El padre de Mani tras oír dicha llamada a la renuncia decidió unirse a una comunidad baptista de corte ascético muy riguroso, posiblemente de origen esenio, conocida como los elkasitas, seguidores del profeta Elkasai. Uno de los principios fundamentales era la importancia del bautismo por inmersión, por ello, en las fuentes árabes se les conoce como *mughtasila* (los que se bañan). En esa comunidad descrita en algunos textos como los "Puros" o los de las Vestiduras Blancas creció Mani. A los doce años, se le apareció su gemelo celestial (al-tawm en lengua nabatea o syzigos en griego) que identificará con el Paráclito anunciado en el Evangelio de San Juan. Años más tarde, cuando Mani comunique públicamente su doctrina, se presentará como el Espíritu de la Verdad, cuya misión es iluminar a los creyentes para que puedan entender la verdad completa.

"Los apóstoles son así. Cuando un apóstol es elevado a lo más alto, tanto él como su iglesia abandonan este mundo y surge otro apóstol y otra iglesia. Y vendrá luego otro posteriormente y otro...que liberará a la iglesia del mal [...] La venida de los apóstoles como os he dicho ha sido de este modo, comenzó con la venida de Set el hijo de Adán, después Enoch, Sem el hijo de Noé [...] después Buda y Aurentes en el Este, tras la venida de Zaratustra en Persia la venida de Jesus, el Cristo, el hijo de la grandeza, el cual eligió a sus doce apóstoles y cuido de su iglesia [...] hasta que le llego el momento de volver a la Luz y entonces comenzó mi apostolado, ya que el Paráclito anunciado os ha sido enviado, [...]" (Fragmento 12.18 de la Kephalaia/Homilias del Maestro, textos coptos maniqueos)

El primer paso de su predicación tras su presentación pública consistió en acreditar cual era la utilidad de la nueva religión. Para ello redactó una lista de diez puntos, de los que no conservamos más que cinco en la actualidad. Para Mani, las religiones anteriores, no habían sido efectivamente en combatir efectivamente el problema del mal, y por ello, aunque todas ellas tenían una verdad intrínseca, precisamente debido a dicha ineffectividad, habían quedado contaminadas. Otro punto importante invocado por Mani es que los profetas de otras religiones no habían escrito ningún texto, ni Jesucristo ni Zaratustra ni

Buda habían redactado textos para su comunidad. El proceso de generación de textos sagrados dependía en dichas religiones de la memorización de los discípulos más cercanos y su posterior redacción en un momento a veces bastante alejado en el tiempo, lo que planteaba serios problemas respecto a la fidelidad y exactitud del texto.



Fragmento de un manuscrito maniqueo encontrado en el oasis de Turfán. La escena representa la ceremonia de más sagrada del maniqueísmo, la pasión y muerte de su profeta Mani denominada, la bema. A ambos lados de la composición se sientan los electos de la comunidad vestidos con túnicas talares. La figura sedente en un trono cuya parte superior no se ha conservado representaría a un dignatario de alto rango en la iglesia maniquea. Por este motivo, se la ha representado con un halo o nimbo circundante.

ii). **Tecnologías de la imagen y de la palabra en el maniqueísmo**

En la religión Maniquea, el libro desempeña un papel fundamental. El profeta Mani había tenido tiempo de estudiar los puntos débiles del resto de las religiones y doctrinas disponibles en el siglo III en Oriente Medio y fue consciente de la importancia del texto. Pero no cualquier tipo de texto, Mani según muchas fuentes posteriores, era un artista excelente y fue uno de los primeros predicadores en comprender la importancia de vincular imágenes percusivas a las enseñanzas.¹⁹¹ A tal fin, según la tradición, tras pasar un año en una cueva, creó un libro con abundantes imágenes que fascinaban a sus seguidores conocido como el *Ardahang* en parto. No se conserva ningún fragmento de este libro, aunque según Al-Nadīm, existía una ejemplar en la biblioteca de Ghazna (Afganistán actual) que desapareció en el saqueo de 1061. Con pasión de bibliófilo, Al-Bīrūnī, el gran polígrafo y pionero en la disciplina de historia comparada de las religiones, empleó cuarenta años de su vida en intentar rastrear un ejemplar.

¹⁹¹ Baur, F.C., “Mani no era únicamente el maestro universal y líder de la comunidad, sino también un artista de gran talento que consagró sus grandes dotes como pintor, músico y narrador para la difusión de su mensaje y al mismo tiempo fue capaz de acometer la organización administrativa de su iglesia que se expandió por todo el mundo”. (Baur F.C., op. cit., p. 267).

Posiblemente se trataba de un repertorio de diagramas gnósticos, cuyas imágenes proporcionaban un resumen, a modo de prontuario de la doctrina maniquea, mediante correspondencias entre colores y estados de conciencia, escalas de conocimiento y programas de áscesis. Raimundo Lulio, diez siglos más tarde, retomará este esfuerzo sistematizador en su *Ars Magna* comprendiendo perfectamente que para predicar hay que arborizar. Este es tal vez uno de los aspectos considerados más peligrosos por las otras religiones, la capacidad que el profeta Mani de aprovechar todas las técnicas de divulgación disponibles en el siglo III y vincular las técnicas mnemotécnicas clásicas a la producción de imágenes para la captación de adeptos.

Su interés, podríamos decir, moderno, por las posibilidades de la imagen le llevó a idear una escritura especial de gran belleza para la transmisión de su doctrina. Una vez más nos encontramos con un aspecto fundamental de la cultura irania, la convivencia con lenguas y alfabetos muy variados y las soluciones realmente innovadoras a los problemas de traducción. A juicio de Mani, el principal problema de las religiones anteriores (budismo, zoroastrismo, cristianismo) residía en la corrupción de la cadena de transmisión del mensaje original. El profeta Mani, que hablaba varias lenguas, Parto, Persa Medio, Arameo y posiblemente Griego, consideró fundamental fijar sus doctrinas por escrito en libros cuya belleza actuase como un reclamo para los posibles conversos. Ello le llevó también a reflexionar sobre la experiencia total de la conversión, creando imágenes complejas que pudiesen seducir a públicos de grupos y niveles culturales muy diversas diseminados por regiones en las que se hablaban lenguas muy diversas. Los libros se iluminaron con figuras, símbolos, letras estilizadas sobre fondos de oro o de lapislázuli y, en muchas ocasiones, se utilizó el procedimiento de proporcionar a los misioneros rollos de pergamino, u otro material, que se iban desplegando ante la audiencia para apoyar la narración. Esta práctica la podemos encontrar en la actualidad entre las comunidades Patua, también conocidas como Chitrakar de Bengala occidental (India), que utilizan hojas de papel encoladas unas a otras para acompañar la recitación de las vidas de santones musulmanes o de los dioses o diosas hindúes. Como señalan Lina Fruzzeti y Ákos Östör, *"las mujeres Patuas, son, de hecho, auténticas performers. Las composiciones van surgiendo en respuesta a las nuevas cuestiones y eventos del mundo actual; pero una pintura únicamente se considera totalmente completa cuando esta desenrollada, cada parte de la composición se muestra de modo fragmentario para sincronizarla con la parte respectiva de la melodía que está cantando"*. Este concepto del espectáculo total ya estaba presente en las enseñanzas maniqueas que contaban con un gran número de himnos que reforzaban la experiencia visual de sus doctrinas.

De un modo, tal vez rudimentario, pero muy efectivo, tanto los primeros misioneros maniqueos como las mujeres Patuas y otras comunidades de recitadores en la India, percibieron la importancia de la secuenciación de las imágenes tratándolas como si estuviesen creando un cortometraje. No obstante, hay una diferencia importante entre el montaje de imágenes con vistas a una representación cinematográfica y la organización de imágenes en los espectáculos presididos por la oralidad. De esta diferencia, se ocupa con

gran acierto Walter Benjamin: *"En definitiva, el actor de teatro presenta él mismo en persona al público su ejecución artística; por el contrario, la del actor de cine es presentada por medio de todo un mecanismo. Esto último tiene dos consecuencias. El mecanismo que pone ante el público la ejecución del actor cinematográfico no está atenido a respetarla en su totalidad. Bajo la guía del cámara va tomando posiciones a su respecto. Esta serie de posiciones, que el montador compone con el material que se le entrega, constituye la película montada por completo. La cual abarca un cierto número de momentos dinámicos que en cuanto tales tienen que serle conocidos a la cámara (para no hablar de enfoques especiales o de grandes planos). La actuación del actor está sometida, por tanto, a una serie de tests ópticos. Y ésta es la primera consecuencia de que su trabajo se exhiba por medio de un mecanismo. La segunda consecuencia estriba en que este actor, puesto que no es él mismo quien presenta a los espectadores su ejecución, se ve mermado en la posibilidad, reservada al actor de teatro, de acomodar su actuación al público durante la función."*¹⁹²

¹⁹² Benjamin, W., op. cit., pág 62.

El problema que Mani detectó con gran acierto, era la gran dificultad de la escritura pahlevi como vehículo de comunicación. El motivo se debía a que utilizaba un complejo sistema de transcripción en el que una letra podría tener diferentes valores fonéticos. La situación para el lector se complicaba todavía más debido a la presencia del llamado *hezvarash*, fenómeno que se produce cuando al leer una palabra que tiene el mismo significado que otra distinta, se pronuncia como si fuese esa segunda palabra. La decisión de Mani fue drástica, crear su propio alfabeto eliminado ese problema, y adscribiendo a cada letra un único valor fonético para evitar confusiones. Para ello, tras examinar varios modelos existentes para la escritura arameica, optó por elegir el utilizado en la ciudad de Palmira con algunas variaciones que la dotaron de gran belleza.

Fue esta poderosa concepción lo que garantizaría, a diferencia de las otras religiones, según Mani, la posibilidad de una expansión prácticamente universal aprovechando las rutas comerciales existentes controlando al máximo la continuidad y uniformidad de los textos realizados por los copistas.

Si nos hemos detenido con cierta minuciosidad en la biografía y construcción de la doctrina maniqueísta se debe a que el conjunto de las obras que nos han llegado de Mani, así como su propia vida, constituyen la primera reflexión organizada sobre el uso de imágenes que funcionan a los efectos de organizar una campaña de proselitismo. Uno de los pilares de la iglesia que el profeta Mani organizó desde Ecbatana, la capital del imperio Persa, era el uso de imágenes cuyo diseño y su relación con el texto permitiese conseguir adeptos en regiones con lenguas y tradiciones culturales muy diversas. (*véase mapa de expansión geográfica infra*).

Con veinticuatro años, Mani conoce cuál es su misión en este mundo: desarrollar y una técnica ascética eficiente para separar la luz de la oscuridad, la vida de la muerte. No obstante, un aspecto todavía la preocupa, el modo de divulgar con la mayor eficiencia dicha doctrina y organizar la comunidad. La pretensión de universalidad de la religión de Mani fue otro de los argumentos para mostrar cómo el resto de las religiones anteriores, al haber sido impartidas en una única lengua y estar circunscritas a la región donde se hablaba dicha lengua, tenían un alcance muy limitado.

No obstante, el referente en materia de organización religiosa, conforme el propio Mani pudo apreciar, era el budismo que se había propagado desde la India hasta regiones muy remotas situadas en China, Tibet, Mongolia, Uzbekistán o Turkmenistán con escasos medios materiales y un elevado grado de eficiencia en términos de penetración. Dividió a sus seguidores y les encomendó actividades misioneras enviando al discípulo Mār Adda y, posiblemente a su padre, hasta Roma; a otro grupo les envió hacia el este, en dirección a Turfán, un oasis situado en los dominios de los Uigures, que contaba con una importante presencia budista.

Mani decidió encaminarse hacia la región del Jorasán fundando comunidades en su largo recorrido por ciudades de Bactria como Samarcanda,

o en Asia Central donde entró en contacto con los monasterios budistas que disfrutaban de la protección de los monarcas locales. Del contacto con el proselitismo budista, Mani adaptó la organización comunitaria (*sanghra*), considerada por el propio Buda, como una de las joyas de su doctrina y se convenció de la importancia de formar a los futuros misioneros maniqueos en el arte de la dialéctica que había sido cultivado con gran éxito por monjes budistas, como Nagarjuna, que introdujo el budismo en el Tibet o Nāghasena, cuya disputa dialéctica con el rey seléucida Menandro, terminó con la conversión de éste.



Expansión del maniqueísmo en los siglos IV-VI de nuestra era

Un tercer elemento, de enorme eficacia propagandística, que demuestra una vez más la enorme capacidad de sincretismo y eclecticismo de la religión maniquea, fue el uso de las parábolas que Mani tomó tanto de sus lecturas de los Evangelios como de las historias de las vidas anteriores de Buda agrupadas en colecciones denominadas *jātakas*, que eran muy utilizadas por los monjes para ilustrar los puntos básicos de la doctrina budista. Del budismo adoptaría también la doctrina del *samsara*, o la trasmigración de las almas, que encajaba muy bien en el sistema maniqueo al concebir el cosmos como una inmensa refinería en la cual el alma se va desembarazando progresivamente de la materia oscura en su camino hacia la luz primordial. Este concepto está muy ligado a la teoría budista de la apertura de las cinco puertas, que implica cortar el flujo de lo ilusorio derivado de los cinco sentidos (*pañcendriya*), y alcanzar de modo heroico la liberación espiritual (*moksa*).

En uno de los textos maniqueos, que ya hemos citado, la Kephalaia se expresa este concepto de modo explícito "Al igual que si añadimos agua al agua, obtenemos mucha más agua, del mismo modo todos los libros de las tradiciones anteriores han quedado incorporados a mis enseñanzas para alcanzar un grado de sabiduría que no se había conocido en las generaciones anteriores".

La originalidad del sistema maniqueo reside precisamente en que la derrota de la luz por la oscuridad es, en el fondo, una estratagema, porque las tinieblas han absorbido luz y, precisamente esa contaminación, pondrá en marcha el devenir histórico, el alejamiento del hombre de luz primigenia y el ambicioso proyecto de salvación del hombre mediante una destilación progresiva de la luz atrapada en la materia.

El reto del programa maniqueo residía en cómo transformar esa compleja visión cosmogónica y escatológica en un conjunto de imágenes y símbolos que pudiesen arraigar en comunidades muy diversas. La originalidad de su enfoque consiste en considerar que el despliegue de signos tiene una dimensión arquitectónica virtual y real. En su dimensión virtual, las imágenes diseñadas cuidadosamente por los maniqueos generan una impronta en la memoria de sus auditorios, pero también pueden ser utilizadas como un verdadero programa iconográfico para ocupar espacios físicos. Esta posibilidad de utilizar contenidos emblemáticos con fines ideológicos será explotada con gran acierto por los programas iconográficos de decoración de numerosas naves de iglesias y catedrales tanto en España como en América. Santiago Sebastián¹⁹³ ha descrito con minuciosidad, basándose en los trabajos de investigación de Enrique Valdivieso y José Miguel Serrera, el complejo programa iconográfico encargado por el cardenal Fernando Nuño de Guevara en 1604 para el Palacio Arzobispal de Sevilla. Esta vinculación de los espacios con la



memoria será un aspecto esencial para comprender la obra de numerosos artistas contemporáneos. En 1989, Àngels Margarit (Terrassa, 1960) realizó un proyecto de danza, *Solo per a habitació d'hotel* (Solo para habitación de hotel) que se estrenó en Sitges, en el marco de su festival internacional de teatro. Este proyecto, que volvió a reestrenar en el 2010, se desarrolla

en el espacio íntimo de la habitación de un hotel ante un máximo de ocho personas. Según Margarit *"en la danza no trabajas con objeto y todo desaparece muy rápido. En cambio, mediante la repetición, entras en la memoria y ahí te conviertes en objeto, en parte del mobiliario de la habitación"*.¹⁹⁴ La interacción con el espectador se produce mediante el juego de la luz y la vista de la ciudad desde la ventana de la habitación. Este será un aspecto importante para los creadores de imágenes percusivas a lo largo de toda la historia, la importancia de disponerlas en una arquitectura que permita su recorrido físico o imaginario por el espectador. El diseño de las páginas web y los espacios virtuales que han proliferado hasta la saciedad en los últimos veinte años no hace sino reproducir en el medio digital recursos y arquitecturas

¹⁹³ Sebastián, S., op. cit, pág 155-158.

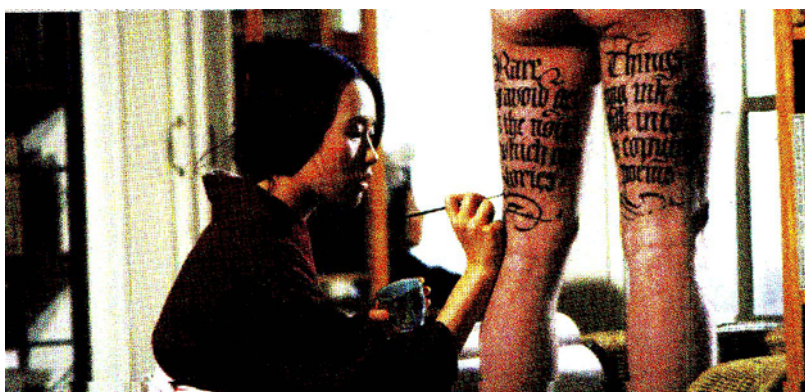
¹⁹⁴ Sancho, X., *¿El espectáculo del baile? ...pregunte en la habitación 712*. Diario EL PAIS (25/08/2010).

que eran sobradamente conocidos por las dinámicas de la oralidad desde hacía más de 2.000 años.

Resulta muy significativo que durante prácticamente dieciocho siglos el maniqueísmo en todas sus versiones posteriores, cátaros, albigenses o bogomilos, por ejemplo, fue objeto de una severísima represión. Gran parte de los textos que se han podido rescatar gracias a la gran aventura del redescubrimiento del maniqueísmo en el siglo XX, han hecho posible la reconstrucción parcial de esta doctrina dualista que durante siglos se conocía principalmente por los escritos de sus detractores. Durante la Contrarreforma, las tesis de Wittenberg publicadas por Lutero serán consideradas por la Iglesia Católica como un resurgimiento de la herejía maniquea. La persecución de la iglesia maniquea tras el fallecimiento de su profeta fue el motivo de una gran diáspora de sus seguidores por los caminos de la Ruta de la Seda, desde el Turquestán chino hasta las colonias de Asia Menor.

I. EL CONTROL DE LOS ESPACIOS: LA TIPOGRAFÍA

La tipografía marca el punto más lejano de desvinculación entre los procesos de creación y el producto final. Supone el fin de una prolongada época donde había predominado lo auditivo a favor de la vista. Como ha señalado McLuhan, ello conlleva una reordenación de nuestra conciencia. A los efectos que analizamos aquí, los dibujos posibles desde la revolución tipográfica son otros muy distintos a la época anterior, altamente fiscalizados por el control de la posición. La cultura tipográfica rinde culto al formato almacenable. Una administración eficiente exige la estandarización de los repertorios de lo real. La ideología digital busca recuperar la expansión de las etapas orales previas a la imprenta. Una metáfora de este dar un nuevo cuerpo al texto, se aprecia en el fotograma tomado de la película de Peter Greenway "The Pillow Book".



Los espacios intermedios se multiplican al igual que las antesalas que conducen al gabinete ministerial. Este tiempo de espera, estos pasillos de carpetas, planeras y salas pertenecen al ámbito de la reflexión, de la disociación incisiva entre el pensamiento y lo visual. No hay diferencias sustanciales entre saber leer el B.O.E y un dibujo, porque ambos son espacios acotados, suficientemente

glosados por la hermenéutica tipográfica. Igualmente, en la era digital el analfabetismo real se da cuando una persona no es capaz de interpretar una imagen.

La mayor parte de los dibujos a los que tenemos acceso tienen el carácter de un objeto administrativo. Inmune en un passe-partout, protegido por láminas de materiales inertes, vigilado, conservado y custodiado. No se produce nunca un contacto casual con el dibujo, no hay roce, sudores, viajes, contrabandos. Todos nuestros accesos al dibujo tradicional se realizan desde la función ejemplar o archivístico del mismo. Al igual que las cajas con tipos de imprenta que se exhiben en los museos de la ciencia, los dibujos se sustraen de la vida, convirtiéndose en fragmentos, emblemas ya sin recorrido, suspendidos en el tiempo y en el espacio.



Los cuatro “dibujos” son representación de una cultura tipográfica madura, basada en la jerarquía y en el control absoluto de los espacios. Extensión, precisión y jerarquización de movimientos configuran la cadena de producción del dibujante. La disposición adecuada, el modo en que efectivamente se ocupa la página de papel se convierte en una instancia legitimadora.

J. PROPAGANDA Y DIFUSIÓN DE IMÁGENES EN LOS TERRITORIOS DE LA REFORMA Y DE LA CONTRARREFORMA

1. ESTRATEGIAS DE CREACIÓN Y DIFUSIÓN DE IMÁGENES-EMBLEMATICAS PARA LA CONVERSIÓN MASIVA

i). El programa de colonización de América Latina

De modo contundente afirma Santiago Sebastián que "*La revalorización de las imágenes fue empresa fundamental de la Iglesia Católica frente a la iconoclastia de la Reforma: se volvió a la defensa de la cultura clásica y del Renacimiento, ya que sus imágenes, además de ser bellas y agradar, podrían servir como medio de persuasión. El Barroco representa una reacción frente a la idea neoplatónica de la Idea para volver a la filosofía de la experiencia, de ahí que las dos fuentes esenciales de su pensamiento estético sean la Poética y la Retórica de Aristóteles.*"¹⁹⁵

El programa iconográfico de la Contrarreforma tenía dos frentes: reforzar la fe católica cerrando el paso a las herejías de los Reformistas y, sobre todo, apuntalar la labor misionera emprendida por España en los territorios recién conquistados de América. Tras la invención de la escritura, el conjunto de acontecimientos históricos, científicos y tecnológicos que inauguraron la Edad Moderna convertirá al siglo XVI en uno de los periodos más singulares del destino de la humanidad. El motivo, a mi juicio, no es tanto el impacto efectivo de la difusión del libro impreso,¹⁹⁶ sino la reflexión realizada por las mentes más preclaras de la Reforma y de la Contrarreforma sobre las posibilidades de la tecnología de la imagen vinculada al texto impreso. La tercera gran reflexión sobre la difusión de contenidos tendrá lugar a partir de la generalización de los medios de comunicación digitales en 1980. Si en el siglo XVI el mercado global a captar era Latinoamérica y algunos territorios de Asia, que estaban en el punto de mira de la labor proselitista de los jesuitas, en el siglo XX, la internacionalización de las grandes corporaciones generará un contexto global que intentará llevar el programa de colonización del Barroco hasta sus últimas consecuencias. Sin duda, un factor que contribuyó a la internacionalización del libro y de la estampa fue el latín. Como señala acertadamente Goldschmidt, "*cualquiera que supiese leer en la Europa sin fronteras ni nacionalismos del siglo XVI, leía en latín. Durante el siglo XV y a comienzos del siglo XVI, el latín no era una lengua muerta, era la lengua utilizada por todas las personas que sabían leer y escribir aunque no se utilizase en la conversación diaria (...). Los jóvenes no aprendían el latín, sino que toda la enseñanza era en latín (...) ya que no existió ninguna institución docente*

¹⁹⁵ Sebastián, S., *Contrarreforma y Barroco*, Alianza Forma, Madrid, 1989, pág 355.

¹⁹⁶ Goldschmidt, E.P., *Il libro umanistico dall'Italia all'Europa*, Milán, 1965. Según este autor, la segunda ciudad italiana en la que comenzaron a abrirse imprentas fue Venecia. En 1473 había 17 tipógrafos trabajando en Venecia dedicados a la impresión de los clásicos de la retórica clásica grecolatina. El ritmo de producción era de cuatro o cinco volúmenes al año. Muchas de estas empresas quebraron o se vieron obligados a solicitar ayuda financiera del Papa. En Roma, los impresores comenzaron desarrollando su labor bajo un sistema de mecenazgo produciendo ejemplares bajo pedido de sus protectores. Sus talleres estaban en los palacios de los nobles y dependían de las subvenciones del Pontífice.

*que impartiese un programa de estudio en lengua vulgar hasta aproximadamente 1550.”*¹⁹⁷

Aunque los promotores cuatrocientos años más tarde no sean el binomio Iglesia-Estado, sino las empresas, y los emblemas, desprovistos de su dimensión áurica se hayan convertido en marcas, las estrategias del discurso utilizado en ambos casos para justificar y difundir los contenidos son fundamentalmente idénticas. Los primeros misioneros zarparon rumbo a Latinoamérica en 1493 y en prácticamente medio siglo, el sistema de encomiendas y reducciones se había implantado desde los territorios de América Central y las Antillas hasta Paraguay. La labor de proselitismo se canalizaba fundamentalmente a través de los dominicos, franciscanos, agustinos y jesuitas. Por su parte, el Patronato regio de Portugal tuvo a su cargo la evangelización del territorio brasileño. Brasil había sido descubierto en 1500 por el marino portugués Pedro Álvarez Cabral, aunque se cree que ya en 1499 Vicente Yáñez Pinzón había llegado a sus costas. En 1503 llegaron los Padres Franciscanos a Porto Seguro, Bahía y Río. En 1549 arribaron también los Carmelitas Calzados, los Capuchinos y los Jesuitas. En 1551, el papa Julio III erigió la Diócesis de San Salvador de Bahía, la más antigua en territorio brasileño, dependiente de Lisboa (Portugal).

La mayor o menor capacidad de producción de las imprentas europeas no era un problema para los nuevos mercados evangelizadores porque evidentemente los indígenas no conocían las lenguas europeas y no eran, por tanto, los destinatarios finales del material impreso. La principal preocupación de las órdenes misioneras era generar un material impreso que reconciliase las exigencias del rigor expositivo de la doctrina cristiana con la producción de imágenes percusivas que favoreciesen la conversión masiva. Uno de los sistemas ideados para salvar las dificultades lingüísticas, ya que la mayor parte de las lenguas indígenas empleaban un sistema de ideogramas más o menos evolucionado, consistía precisamente en aprovechar la cultura visual existente mediante los catecismos en pictogramas.







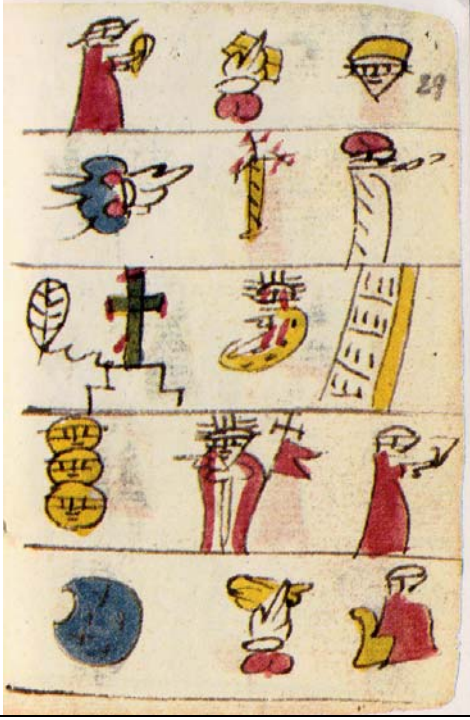
Uno de los ejemplares más hermosos es el Catecismo en Pictogramas de Fray Pedro de Gante ultimado posiblemente hacia el año 1532 según se deduce de la rúbrica en la edición facsímil. El éxito y la utilidad de esta obra se debe a la utilización por este misionero de una tecnología audiovisual. Posiblemente los franciscanos fueron los pioneros en el empleo de imágenes según el testimonio de Mendieta: *“Venido a esta tierra, como no pudiese tomar en tan breve como él quisiera la lengua de los indios para predicar en ella (el texto se refiere al fraile Jacobo de Testera), no sufriendo su espíritu dilación (como era tan ferviente), dióse a otro modo de predicar por intérprete trayendo consigo en un lienzo pintados todos los misterios de nuestra santa fe católica (...).”*¹⁹⁸

¹⁹⁷ Citado por Guglielmino / Grosser, *Il sistema letterario*, Editora Principato, Milán, 2002.

¹⁹⁸ CASTELLANOS, C., *El Catecismo en Pictogramas de Fr. Pedro de Gante*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1987.

Los logros alcanzados por este sistema, según los tratadistas de la época eran muy grandes, dada su adaptación al sistema de enseñanza precolombino, a su eficacia intrínseca y a la preferencia de los destinatarios por este procedimiento. El reto consistía en aprovechar el imaginario existente en las propias culturas precolombinas y dotarlo de un nuevo valor simbólico y cultural. Las estrategias de comunicación utilizadas se resumen en el cuadro inferior:

| SISTEMA REBUS | Mediante el sistema del rebus, las personas y las cosas se simplifican al máximo con el fin de crear un alfabeto visual cuya reiteración permite transmitir el contenido. Dado que era necesario idear un conjunto de signos para cosas materiales e inmateriales, con la dificultad que entrañaba buscar signos suficientemente distintivos para cualidades, virtudes o realidades supranaturales, los predicadores revisaron toda la tradición emblemática desde las alegorías medievales, las danzas de la muerte, la Biblia Pauperum y los grabados que acompañaban a los devocionarios con el fin de adaptarlos a esta empresa. |
|-----------------------------|--|
| COLOR | Aprovechar la simbología del color existe en las culturas precolombinas. Por ejemplo en la cultura mexicana precolombina el rojo se asociaba con oriente, la luz, la sangre y el fuego, el color negro representaba el norte y la muerte, el blanco se vinculaba a la finitud, a la lejanía y a Occidente. En algunos casos, las combinaciones de colores generaban nuevos significados. |
| ELEMENTOS AUTÓCTONOS | Los elementos de la realidad física de las culturas donde se realizaba la actividad misionera son aprovechados para captar la atención de los indios y posteriormente ritualizados. De este modo, las connotaciones negativas que el insecto "xicotl" (jicote) ya tenía para los nativos se aprovechó para difundir la noción del pecado o el pecador. |
| REFUERZO | La visualización de la imagen estaba siempre acompañada de un refuerzo auditivo. Mediante la repetición de fragmentos de oraciones y letanías, que eran repetidos mecánicamente por los indígenas, aunque en un principio desconociesen su significado, se iban introduciendo episodios de la historia sagrada. Como el Concilio de Trento prohibió la predicación en lenguas vernáculas, el objeto principal de introducir salmodias en latín era secuenciar las imágenes, algo muy parecido a lo que sucede hoy en día con los eslóganes publicitarios cuyo éxito reside en su repetición por el público objetivo de ese producto aunque se desconozca el significado o carezca del mismo. |

| | |
|--|--|
|  La Iglesia.—En sus diversos sentidos.  El Pecado.  Pena o mal; dolor (un puñal).  Pasión, pena, dolor (unas disciplinas).  Idea de pago o deuda.—Este signo se halla igualmente en otros libros de tributos, tanto anteriores como posteriores a la Conquista, expresando igual idea o concepto.  Nombre.—En los más correctos se ve perfectamente haber querido escribir en el centro del cuadrado el I. N. R. I. |  |
|--|--|

ii.) **El incidente Lucaris**

Como señala acertadamente Barthes, ningún texto es neutral. Ong, insiste en el carácter ideológico de la propia tecnología de transmisión del texto. Como intentamos mostrar en este trabajo, la logística de la imagen, su creación, difusión e implantación está marcada por un fuerte carácter ideológico. Desde una perspectiva histórica la conjunción de factores derivados de la Contrarreforma tales como el choque entre el Catolicismo y el Protestantismo, la amenaza del Islam, las relaciones entre Turquía y la iglesia ortodoxa propician una inversión sin precedentes en una campaña de adoctrinamiento impulsada por una nueva herramienta: la imprenta. De entre las numerosas órdenes religiosas que desarrollan el programa iconográfico de la Contrarreforma, los jesuitas destacan por su estrategia y por su visión política (ideológica) del rol de la orden y de la multinacional católica en la diseminación de contenidos.

A este fin nos parece adecuado centrarnos en un incidente histórico concreto que presenta ciertas similitudes con el discurso del "eje del mal" actual, y revela el fuerte carácter religioso/político de herramientas supuestamente neutrales (imprenta/Internet).

Acertadamente, señala el Prof. Bádenas de la Peña¹⁹⁹ que "*El Papado, Roma, comprendió, ya desde 1622 la necesidad imperiosa de tratar por todos*

¹⁹⁹ Véase el trabajo del Prof. Bádenas de la Peña "La Gran Iglesia de Constantinopla y la política de religión europea anterior a Münster" y particularmente, P. Bádenas "E distaktike politike tes ispanikes monarchias sten Anatole. Diplomatia kai kataskopeia sto 16o kai 17 ai." ("La política vacilante de la monarquía española en el Levante. Diplomacia y espionaje en los ss. XVI y XVII" en *Balkania kai Anatolike Mesogeios, 120s-170s ai. (Los Balcanes y el Mediterráneo Oriental, ss. XII-XVII)*, Atenas, 1998, pp.11-28.

los medios una vuelta a la Unión, nunca plenamente realizada después del concilio de Ferrara-Florenia (1438-9). La congregación De Propaganda Fide, operando sobre el terreno a través del movimiento unionista, será el instrumento adecuado para un eventual paso a la obediencia romana de los cristianos sometidos al Turco".

La primera imprenta griega²⁰⁰ de Constantinopla empezó así a editar un buen número de obras teológicas ortodoxas y también abundante propaganda antirromana. El papa Urbano VIII, urgió la intervención de Propaganda Fide en este asunto que revestía una gravedad enorme para los intereses católicos. Fracasados los intentos conciliadores del enviado romano, el griego Canachio Rossi, los jesuitas, por encargo de Propaganda Fide pusieron en marcha el plan definitivo de neutralización de la imprenta. (noviembre 1626) en el que también estaban interesados los franceses y los venecianos. Entre los libros impresos por Metaxas había un folleto irónico, escrito por el propio Lucaris, contra los judíos que contenían, de paso, alusiones ofensivas para el Islam.²⁰¹ Una copia de este opúsculo cayó en poder de los jesuitas y la hicieron llegar al Gran Visir. La denuncia de los jesuitas de que la imprenta del patriarcado suponía un peligro para el Islam, junto con las presiones de Césy, hicieron que las autoridades otomanas destruyeran la imprenta. La enérgica protesta del embajador Roe permitió reconducir, en parte, la situación; así, los jesuitas

²⁰⁰ En el imperio otomano existían desde principios del s. XVI imprentas hebreas, serbias y albanesas. Los griegos, en cambio, se proveían de libros en Italia. Los católicos, desde 1576, con Gregorio XIII, habían distribuido miles de ejemplares de obras catequéticas unionistas en griego. En 1616 circuló la catequesis del uniata Leonardo Filarás y en 1622, el diccionario italo-griego del jesuita Girolamo Germano con un apéndice gramatical del griego vulgar. Esta actividad editorial católica se ocupaba también de obras en árabe para la labor misional entre los musulmanes y los cristianos arabohablantes.

²⁰¹ Durante varios siglos existe una contradicción en las relaciones de la Europa cristiana con el islam. Por un lado, en especial después de la toma de Constantinopla, se persigue librar, o cuando menos quebrar el poder del sultán sobre el suelo europeo, por otro se tiende en la práctica a un *modus vivendi* con la Puerta. Estas dos posturas, que responden no sólo a actitudes políticas y económicas, sino también intelectuales, son obviamente contradictorias a primera vista, pero lo cierto es que aparecerán combinadas según las circunstancias. Sin embargo, lo que sí está claro es que en realidad los esfuerzos por aglutinar una nueva forma de cruzada, pese a algunos éxitos en apariencia decisivos, no significarían absolutamente nada, como Lepanto, por ejemplo. Las razones de los distintos fracasos hay que verlas, no sólo en las, a veces, insuperables dificultades financieras logísticas y estratégicas, sino en el hecho de que la historia se acelera de manera inaudita en Occidente desde finales del siglo XV mediante los nuevos descubrimientos geográficos, las transformaciones estructurales en la economía y el comercio, la Reforma y la Contrarreforma. La influencia de esta secuencia intensiva de transformaciones, responsable del principio de una reordenación de las formaciones estatales e imperiales en Occidente, va de la mano del afianzamiento de una mentalidad opuesta a la de "guerra total" contra el infiel. Es decir toma cuerpo una reflexión intelectual de que la filosofía puede hacer de puente racional entre dogmas irreconciliables (por irracionales) de las distintas creencias, buscando un común denominador, o una razón natural, por la cual se facilite el diálogo entre individuos, por muy alejados o enfrentados que estén debido a su respectiva fe. Este tipo de actitud, sobre la posibilidad de un entendimiento entre pueblos y civilizaciones enfrentados por la fe, tenía precedentes muy notables. Los proyectos de humanistas occidentales, como Raimundo Lulio (1235-1315), el helenista Francesco Filelfo (1398-1481), los cardenales Juan de Segovia (1400-1458), Nicolás de Cúes (1401-1464), Francisco de Vitoria (1483-1546) o el mismo papa Pío II (1405-1464) y orientales, como Jorge Gemisto Pletón (1360-1452), Jorge Amiruzes (1400-1469), Jorge de Trebisonda (1394-1473) o Critobulo de Imbros (1410-1470), por citar sólo unos pocos ejemplos, eran sin duda utópicos y limitados a una élite intelectual, pero el fondo de su razonamiento no deja de responder a un enfoque sumamente pragmático de un problema que, pese a su raíz teológica, se manifiesta como una rivalidad política y como una cuestión de legitimación del ejercicio del poder. La aportación de la experiencia hispánica en este punto fue esencial para entender las actitudes de los humanistas occidentales por su contacto directo con el islam. En Oriente, la búsqueda de un *modus vivendi* entre musulmanes y cristianos no es ya una utopía a partir de 1453. Las élites bizantinas son de hecho una parte integrante, como el resto de la roaya, del imperio otomano, o sea de un estado teocrático musulmán. La necesidad de buscar fórmulas para la propia supervivencia cultural emana así de una realidad cotidiana de coexistencia intercultural o intercomunitaria. (El subrayado es del autor).

implicados y el mismo Canachio Rossi fueron arrestados y al final la Compañía de Jesús fue expulsada del Imperio, encargándose de su labor en el Levante los Capuchinos. A pesar del quebranto sufrido por la destrucción de la imprenta, la llegada de Antoine Léger como capellán de la embajada de los Países Bajos, que pronto intimaría con Lucaris, permitió suplir las necesidades bibliográficas poniendo a su disposición las prestigiosas prensas (calvinistas) de Ginebra. En esta nueva etapa, lo primero que Lucaris se encargó de promover fue la edición bilingüe del Nuevo Testamento, con el texto original y su traducción al griego vulgar, encargándosela al monje Máximo de Gallípoli.

Sólo podemos dejar esbozado en este trabajo los interesantes paralelismos entre este periodo de transición entre dos tecnologías de la imagen y nuestra época actual en la que se vive un intenso debate acerca de la supuesta democratización de contenidos introducida por la cultura digital, la legitimidad democrática exportable mediante el "*rule of law*" hacia los territorios del Islam y las tensiones entre la globalización y la subsidiariedad o "*devolvement*" en términos anglosajones.

K) CUADRO-RESUMEN DE LA DEFINICIÓN HISTÓRICA DEL EMBLEMA

| ORALIDAD PRIMARIA | INV. DE IMPRENTA | LA SISTEMAS DE INFORMACIÓN |
|-------------------------------|---|--|
| CULTURA ORAL | CULTURA TIPOGRÁFICA | CULTURA DIGITAL |
| ORALIDAD PRIMARIA | TEXTO | ORALIDAD SECUNDARIA |
| PROVISIONALIDAD | PERMANENCIA | VELOCIDAD |
| NOMINALISMO | ABSTRACCIÓN | USO INTERCAMBIABLE DE TEXTO E IMAGEN |
| REDUNDANCIA | ORGANIZACIÓN LÓGICA | SISTEMAS DE REDUNDANCIA |
| MNEMOTECNIA | BIBLIOTECONOMÍA | MEMORIA ARTIFICIAL |
| VOZ | LIBRO | MULTIMEDIA |
| ESCASEZ DE IMÁGENES VISUALES | JERARQUIZACIÓN DE LAS IMÁGENES (GRABADOS) | SUPERABUNDANCIA DE LO VISUAL ²⁰² |
| HOMEOSTASIS | DISCURSO CERRADO | SITUACIONES EN TIEMPO REAL |
| COMUNIDAD/CONTEXTO | LECTOR AISLADO | COMUNIDADES VIRTUALES |
| ESPACIO ABIERTO (Los oyentes) | ESPACIO CERRADO (tipográfico) | ESPACIO INTERACTIVO (los sujetos conectados) |
| DIVAGACIÓN | LINEAL | RIZOMA (WEB) LÓGICA BINARIA |
| ESPACIO ILIMITADO | ESPACIO CERRADO | ESPACIO ILIMITADO |
| DIFUSIÓN LOCAL | DIFUSIÓN SELECTIVA | DIFUSIÓN GLOBAL |

²⁰² Baudrillard, J., op. cit, pág 59, las "fases sucesivas de la imagen" en las que se distinguen "los tres ordenes de simulacros, están marcadas por el cambio en la relación de los signos (tales como los caracteres alfabéticos e imágenes de la civilización) y aquello que significan o representan.

Durante las primera etapas de la civilización, cuando la palabra hablada y la escritura fueron creadas, los signos señalaban o representaban una realidad. Estos eran el reflejo de una realidad profunda o una buena apariencia. Posteriormente, en el Renacimiento, la desestructuración del orden feudal por el orden burgués y el surgimiento de una competencia abierta a nivel de los signos distintivos marcan la primera era del simulacro, la de la falsificación, donde se enmascara y desnaturaliza una realidad profunda, se torna una mala representación de la imagen. Con el advenimiento de la era industrial, los medios de comunicación, la propaganda, la publicidad marcan la etapa de la producción, donde los signos empiezan a esconder la realidad.

Por ultimo, la humanidad entra en la era actual, donde la exacerbación en los avances y alcances de los medios de comunicación seducen a la humanidad, entrando en el reino de la manufactura de significantes para su consumo. Esto marca la era de la simulación, donde los signos enmascaran y esconden la ausencia de una realidad profunda. De aquí en adelante, los signos comienzan a pretender que significan algo; pero ya no tienen que ver con ninguna realidad, son ya su propio y puro simulacro.

IV. LA CULTURA DIGITAL

A. LA SOCIEDAD POST-INDUSTRIAL

El término *sociedad post-industrial* fue acuñado por dos autores que tuvieron un protagonismo muy significativo en el campo de la filosofía y de la sociología en la década de los sesenta del siglo XX, Alain Touraine²⁰³ (*La Société post-industrielle*, 1969) y Daniel Bell (*The Coming of Post-Industrial Society*, 1973). Los rasgos más característicos de la sociedad post-industrial según estos autores y otros investigadores como Drucker, serían:

- Una sociedad post-industrial es aquella donde la mayoría de los empleados no están implicados en la producción de mercancías tangibles.
- Frente a la sociedad industrial, en las sociedades post-industriales prima la posesión y gestión de la información. Peter Drucker utiliza el término sociedad del conocimiento, ya que frente a la estructura tradicional del capitalismo basada en capital, propiedad y mano de obra, en la sociedad post-industrial prima el conocimiento aplicado mediante los sistemas de información. En este sentido, al igual que el tránsito de una cultura eminentemente oral a una tipográfica se debió a la invención de la imprenta, la aparición del ordenador ha creado una nueva economía basada en la gestión del conocimiento y en la prestación de servicios.
- La estructura social se basa en una funcionalidad racional como elemento esencial de un sistema de superproducción de bienes y servicios cuyos parámetros son la eficiencia y la productividad.
- Predominio de las tecnologías de la información que permiten planificar y gestionar globalmente la producción de bienes y servicios. No se privilegia cualquier tipo de conocimiento o investigación, sino aquellos susceptibles de ser posteriormente apropiados mediante los derechos de propiedad industrial e intelectual.
- En el plano cultural, reivindicación de la post-modernidad.

Aunque no existe un consenso absoluto sobre la definición de las sociedades post-industriales es indudable que a partir de 1970 se produce un cambio tecnológico que transformará el contexto político, social y cultural de las sociedades industrializadas y, de modo gradual, influirá decisivamente en el progreso de las sociedades emergentes. Para algunos teóricos como

²⁰³ Entre los principales autores que se han ocupado de las transformaciones que han dado lugar a la sociedad post-industrial, hemos tenido especialmente en cuenta los trabajos de: Touraine, A., *La Sociedad Post-Industrial*, Ariel, Barcelona, 1973; Bell, D., *El advenimiento de la sociedad post-industrial: un intento de prognosis social*, Alianza Editorial, Madrid, 1976, Drucker, F.P., *Las nuevas realidades : en el Estado y la política--en la economía y los negocios--en la sociedad y en la imagen del mundo*, Edhasa, Barcelona, 1989.

Baudrillard²⁰⁴, "*asistimos al triunfo de una economía liberada de las ideologías, de las ciencias sociales y de la historia, entregada a la especulación pura*", y para Virilio²⁰⁵ lo más característico de este nuevo orden global consiste en que "*la tecnología desestabiliza el instante anulando por tanto las referencias.*" Para Deleuze,²⁰⁶ el sistema digital sería el pliegue dentro del pliegue, el repliegue, que reconcilia el gran debate de la cultura occidental entre la visión atomista que representaría la dureza y la visión cartesiana que patrocinaba la fluidez absoluta. La interactividad, que constituye uno de los pilares del credo digital, intentaría crear un cruce o puente entre lo orgánico y lo inorgánico, entre la maquina y el usuario.

La literatura sobre la post-modernidad, la sociedad digital o de la información, la era de las nuevas tecnologías, las transvanguardias o el nuevo orden económico es tan extensa que podríamos afirmar que estamos en presencia de un nuevo género, el relato post-moderno sobre la post-modernidad. La primera oleada de autores que iniciaron la reflexión sobre la condición post-moderna, Touraine, Deleuze, Vattimo, Lyotard, Baudrillard, Debord, Derrida, Virilio, Jameson, Danto, escribiendo obras ya clásicas entre 1960 y 1970, y consciente o inconscientemente adoptaron un estilo de escritura que pretendía reflejar el vértigo de los acontecimientos. Prácticamente todos coincidían en que el tránsito de la modernidad a la post-modernidad implicaba el fin de los grandes relatos. Esa desilusión generalizada por la crisis de las ideologías les obligaba a ser especialmente sutiles en su proceso de revisión de la modernidad y de las causas del fracaso del proyecto ilustrado. Hasta ese momento, las grandes teorías, doctrinas o filosofías se habían comprometido con un modo agonista de estar en el mundo, oponiéndose y desacreditando cualquier movimiento que se opusiera a su programa de acción. Los manifiestos de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX constituía un buen ejemplo del intento de crear un arte basado en una dirección histórica específica.

El punto de partida de estas obras era la constatación de una singularidad, ni se habían cumplido las predicciones de las distintas doctrinas marxistas, ni la dinámica de las fuerzas de producción del capitalismo había producido el cambio social previsto. Las cosas sucedieron de otro modo, y la tecnología permitió la aparición de los medios de comunicación de masas y los sistemas de información digitales que modificarían radicalmente las instancias tradicionales de poder. Como examinaremos en el apartado sobre la evolución de las marcas, a partir de 1960 las grandes empresas multinacionales no se contentarán con ser meras productoras de bienes y servicios. Las marcas iniciarán un proceso vertiginoso para ocupar los inmensos espacios de desencanto descritos con tanta eficacia por los teóricos en los campos de la política, la cultura y el arte. Los analistas denunciarán el vértigo, la contaminación ideológica o la recombinación de los artefactos tradicionales en el marco de una

²⁰⁴ Baudrillard, J., *La Transparencia del Mal. Ensayo sobre los Fenómenos Extremos*. Anagrama, Barcelona, 1990, pág 40.

²⁰⁵ Virilio, P., *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1988.

²⁰⁶ Deleuze, G., *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Les Éditions de Minuit, París, 1988. Sobre la epistemología de un sistema arbóreo propio del Siglo de las Luces frente a los sistemas rizomáticos, véase Deleuze G. y Guattari, F., *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2002.

superproducción cuya razón de ser es la satisfacción de una insatisfacción permanente del consumidor.

Como pretendemos mostrar en esta investigación, la liquidación a beneficio de inventario de las categorías artísticas, económicas o políticas de la modernidad permitiría el acceso corporativo a estos artefactos. Según el diagnóstico de los especialistas, estaban muertos o moribundos, pero para los gestores globales de las marcas, era un momento inmejorable para incorporar esos fragmentos del pasado, algunos todavía con una pequeña aura vacilante, a un proyecto muy ambicioso y arriesgado, espiritualizar la producción, o en la terminología de Baudrillard, revestir la economía de la apariencia de un intercambio simbólico, donde no lo hay.

La denuncia de esta sintomatología la realizará Guy Debord²⁰⁷ a finales de los años 60, cuando profetizó la conversión de los medios productivos en pura imagen, y pronosticó que incluso la cultura no será otra cosa que la manifestación última de los intereses económicos del sistema capitalista. La descripción de la sociedad del espectáculo está en la base de los análisis de quienes posteriormente - entre otros Jean Baudrillard²⁰⁸ y Frederic Jameson²⁰⁹ - se encargarán de profundizar en las causas y efectos de la simulación, como uno de los síntomas y paradigmas de la condición postmoderna²¹⁰. Esta condición viene a designar la situación que vive la sociedad actual, caracterizada por el control de los procesos de formación y distribución de la opinión, ya sea desde las esferas del saber científico, desde las ideologías

²⁰⁷ Debord, G., *La sociedad del espectáculo*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1990. Coincido con Débord en que “*El espectáculo no puede entenderse como el abuso de un mundo visual, el producto de las técnicas de difusión masiva de imágenes. Es más bien una Weltanschauung que ha llegado a ser efectiva, a traducirse materialmente. Es una visión del mundo que se ha objetivado*”.

²⁰⁸ Baudrillard, J., *Cultura y Simulacro. La Precesión de los Simulacros*, Barcelona, Kairós, 1987, pág 9. Es así como entramos a la cultura del simulacro. Baudrillard utiliza la metáfora del mapa y el territorio para explicar la simulación y escenificar el “desierto de lo real”. Alguna vez se hizo un mapa de un territorio, pero obviamente el mapa no era el territorio. Luego de esta creación, el territorio no le precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que precede al territorio: “*la simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad*”.

²⁰⁹ Jameson, F., *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Madrid, Visor, 1989. Coincido con Jameson en que no hay teorías inocentes. Desde aquí plantea Jameson en 1971 su estrategia discursiva, el *metacomentario*, un método que podríamos definir, con título prestado de Todorov, como “la crítica de la crítica.” [...] *Nunca confrontamos un texto -dice Jameson- de manera realmente inmediata, en todo su frescor como cosa en-sí. Antes bien los textos llegan ante nosotros como lo siempre-ya-leído; los aprehendemos a través de capas sedimentadas de interpretaciones previas, o bien -si el texto es enteramente nuevo- a través de los hábitos de lectura y las categorías sedimentadas que han desarrollado esas imperativas tradiciones heredadas*” Véase asimismo del mismo autor, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, traducido por José Luis Pardo Torío, Barcelona: Paidós, 1991.

La noción de escritura crítica que postula Jameson es, por tanto, la del resultado de un acto interpretativo de carácter alegórico en el que el texto objeto se reescribe en virtud de un código maestro que lo incorpora a su propia textualidad. Esta formulación difiere sensiblemente de las retóricas de la lectura elaboradas por la deconstrucción norteamericana en el hecho fundamental de que no se considera la operación interpretativa como un acto esencial, transhistórico, sino como una reconstrucción ideológica determinada precisamente por la historia. (El subrayado es del autor).

²¹⁰ LYOTARD, J.F., *La condición postmoderna*, Editorial Cátedra, Madrid, 1989.

instaladas en el poder económico, y desde los medios de comunicación de masas (los mass media).

B) ESBOZO DE UNA DEFINICIÓN DE POST-MODERNIDAD

El término post-modernismo fue utilizado por primera vez por un escritor español afincado en Puerto Rico, Federico de Onís (1885-1966) para describir un reflujo conservador en la literatura hispánica. Sin embargo, será Lyotard²¹¹ uno de los primeros autores en utilizar este término para referirse al fin de los grandes relatos en su obra *La Condición Postmoderna*.

La postmodernidad o posmodernidad se presenta al igual que las marcas con una retórica de la desideologización, como una propuesta flexible, accesible y alejada de la rigidez de los grandes discursos. Al igual que el estilo barroco, el éxito de la postmodernidad reside en su capacidad de contaminar cualquier discurso. En política su discurso es neoliberal y en la dimensión religiosa su principal oferta es la Nueva Era. Sin embargo, el éxito de su infiltración a escala planetaria se basa en el espejismo de la gratuidad ofrecido por Internet. Para los creadores de Internet, el diseño de una red virtual constituía una oportunidad única en la historia para ofrecer un espacio de libertad y gratuidad donde, en principio, los aspectos culturales y sociales tendrían un rol prioritario frente a cualquier consideración mercantil. La World Wide Web se promocionó como un lugar privilegiado para intercambios colectivos desinteresados, en cierto modo una vuelta al trueque de la época de la oralidad a escala mundial. Como señala Mohssen Toumi, el consultor de estrategia Booz & Co, en el fondo este planteamiento era una estrategia de venta y encierra una ideología vinculada a la gratuidad que ha sido aprovechada por los grandes gestores de esta tecnología como Google, Yahoo, Microsoft, Facebook y por las principales multinacionales y empresas vinculadas a las nuevas tecnologías (*start-ups*).

Una sociedad en la que han irrumpido nuevos lenguajes y nuevos juegos de lenguajes, una sociedad en la que no es posible mantener el eje jerárquico que sancionaba con insana competencia el sentido del mundo y de la vida. Los relatos que hablaban de la primacía del sujeto y que confirmaban la competencia de verdad de la ciencia ya no son válidos, pues tanto el sujeto como la performatividad que para sí querían dichos relatos se han desmoronado, siguiendo la misma suerte que en su momento tuvo el ideal ilustrado de la razón. Las categorías históricas dejan de tener sentido, conceptos como el de emancipación social, asociado a una idea de progreso histórico por la que las clases sociales podían acceder a una liberación de su condición material, están descartados. Tampoco se admite la validez de la hermenéutica como estrategia para dilucidar el sentido del ser y de su logos, ni mucho menos la utopía.

²¹¹ Lyotard, J.F., *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*, trad. de Mariano Antolín Rato, Cátedra, Madrid, 2006.

En este contexto, Baudrillard nos advierte de la insensatez de pensar aún el futuro como una entidad de progreso, ni siquiera como una etapa de la historia que nos pueda hacer albergar cambios radicales, porque la promesa mesiánica de la utopía se ha materializado ya en la vertiginosa sociedad actual.

Vivimos en una aldea global, fragmentaria y discontinua, en la que, no obstante, la comunicación en tiempo real y a nivel planetario es efectiva y real. Una sociedad en la que existe tal diversidad y versatilidad de puntos de fuga y de focos de atención que atomiza e imposibilita cualquier intento de consenso social, cualquier intento de proyecto de futuro que pase por su homologación universal. Michel Foucault y Gianni Vattimo, entre otros, utilizan el término heterotopía para referirse a esta estructura de inconmensurabilidad radical, y al hacerlo, proponen un nombre para todo ese universo descentralizado de la postmodernidad. En esta sociedad global los medios de comunicación son un instrumento fundamental para articular el discurso político y cultural de los ciudadanos, que reaccionan ante la información que aquéllos le suministran con similar autonomía a la derivada de un reflejo condicionado, es decir, muy poca o ninguna. Como señala Perry Anderson, si la modernidad se basaba fundamentalmente en los valores occidentales, la posmodernidad tiene una extensión planetaria. Frente al entusiasmo experimentado por las primeras vanguardias como los futuristas o los constructivistas por la técnica, la pantalla de televisión se convertirá en el emblema de la postmodernidad, *"bajo la forma de una máquina de emoción perpetua que transmite discursos ideológicos en el sentido fuerte del término"*.²¹²

Entre los medios de comunicación de masas, posiblemente la televisión sea la plataforma que mejor representa esa vampirización del individuo que se opera en la sociedad del espectáculo. La televisión ha revolucionado el concepto de familia, sustituyendo el fuego del hogar en torno al cual se reunían los miembros de la familia para comunicarse y acceder a la transmisión oral de los valores de su comunidad por la ilusión electrónica de la realidad. La televisión sanciona lo que es o no es real, su representación de la realidad es de hecho mucho más real que la propia realidad, pero lo más importante es que ha supuesto un revulsivo para el sujeto, para el individuo que somete su experiencia cotidiana al esquema de valores del espectáculo mediático. Una persona ante la televisión, en opinión de Eduardo Subirats²¹³ es comparable a una mónada sitiada, una unidad mínima de existencia individual cognitivamente predefinida y lingüísticamente programada junto con la propia performatización del espectáculo electrónico en cuestión. Esta tecnificación de los mass media, esta globalización del discurso y la negación consecuente de la autonomía del sujeto reflexivo es la causa del rechazo de la historia como soporte colectivo de la memoria de la comunidad, que de esta suerte se ve desligada de la tradición humanista e ilustrada.

²¹² Anderson, P., *The Origins of Postmodernity*, Verso, New York, 1998.

²¹³ Subirats, E., *Las estrategias del espectáculo: tres ensayos sobre estética y teoría crítica*, Cendeac D.L., Murcia, 2005.

Aunque abordaremos esta cuestión en el apartado dedicado a la retórica digital, somos muchos los que compartimos la sensación de que en estos momentos sólo falta redactar un código uniforme para la creación digital, porque en la práctica basta navegar por la red para comprobar que existe un grado de estandarización y un formato tan rígido en el uso de los códigos y convenciones digitales como el exigido por las cajas altas y bajas de la tipografía. Una perspectiva, poco estudiada, pero que resulta fundamental para comprender el territorio de las marcas consiste en analizar cómo se produce el proceso de volcado de los registros orales de la época anterior al libro impreso.²¹⁴ Para los que vivimos en el siglo XXI, este proceso cobra especial sentido ya que en los últimos treinta años, gran parte de los procesos culturales y artísticos han sido procesos de volcado de elementos procedentes de la cultura analógica al entorno digital. También se puede observar que gran parte de los procesos pretendidamente novedosos son realmente una re-introducción de estrategias propias de la oralidad anterior a la imprenta.

C) EL MARCO IDEOLÓGICO DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS: EL NEO-BARROCO

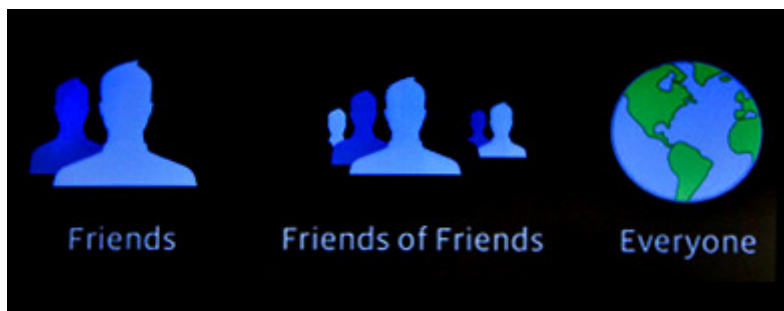
El concepto actual de la técnica ha quedado desligado de su origen etimológico (téchnē) que los griegos empleaban casi indistintamente para la producción de objetos artísticos y artefactos técnicos ya que, en ambos casos, su creación se basaba en un determinado saber o disciplina. El origen de una reflexión sobre la técnica en el sentido actual hay que buscarlo en los comienzos de la Edad Moderna, especialmente a partir de la publicación de la Encyclopédie que prestó atención a todas las técnicas, particularmente las mecánicas que se incorporaron a las ramas del saber. En los siglos siguientes, los saberes técnicos fueron ganando terreno y a partir de la Revolución Industrial se empezó a considerar que el saber es fundamentalmente técnico por la mayoría de los autores.

No obstante, el uso de la expresión “nuevas tecnologías” por muchos autores parece coincidir con un periodo que comenzó a partir de 1960 en el que el saber cambió de estatuto, o dicho en términos de Foucault, se produjo un cambio de *episteme* y las sociedades entran en la llamada sociedad post-industrial y las culturas en la edad conocida como la posmodernidad. El concepto de nuevas tecnologías está vinculado a la circulación de conocimientos mediante sistemas digitales que procesan unidades de información. El auge de la filosofía analítica y de los juegos de lenguaje propiciados por el Tractatus de Wittgenstein ejercieron una gran influencia en el desarrollo de disciplinas como la cibernética, la teoría de la computación o la telemática basadas en el positivismo lógico que se convertiría en la filosofía imperante en el mundo anglosajón durante 1950-1970.

²¹⁴ Al igual que el arte de la memoria escolástica sufre un proceso de decadencia con la aparición del libro impreso. Las corrientes “modernas” del humanismo son crecientemente hostiles al arte de la memoria. Los espaciosos campos palacios de la memoria por las que discurre San Agustín o Santo Tomás donde se encuentran los tesoros de imágenes innumerables van a ser reemplazados progresivamente por el grabado que sustituye a la destreza mnemotécnica.

El desarrollo de la tecnología digital se basa en la construcción de dispositivos de memoria con una capacidad exponencial de almacenar información y bajo la premisa de que ocupen el menor espacio físico. El marco para la distribución de este saber tecnológico está basado en la posibilidad teórica de digitalizar cualquier cosa será la World Wide Web (WWW) mediante el uso de un lenguaje desarrollado por el científico Berners-Lee, el hipertexto (HTML = Hypertext Markup Language). Sin embargo, el paso decisivo tendrá lugar cuando Berners Lee proponga la simbiosis entre la comunidad de la WWW y la comunidad de Internet, momento en el que considero que se inició de facto la era de las nuevas tecnologías (1990-91). Aunque es ocasiones se emplean indistintamente, hay diferencias conceptuales importantes entre ambas comunidades. Internet es un sistema global de comunicación de datos (imágenes, texto, vídeos, audio, televisión digital, etc.) y la WWW utiliza los protocolos de Internet para poder ofrecer documentos en formato hipertexto, conectados unos con otros mediante hipervínculos o anclas que permiten la navegación del usuario.

Desde una perspectiva sociológica, el grupo de usuarios que comparten información de un modo no jerarquizado y con la particularidad de poder convertirse también en creadores de la arquitectura virtual mediante su participación o creación de páginas web, introdujo un cambio decisivo en la difusión del saber y en las relaciones interpersonales generando una comunidad global y virtual. Este concepto de comunidad articulado mediante las redes

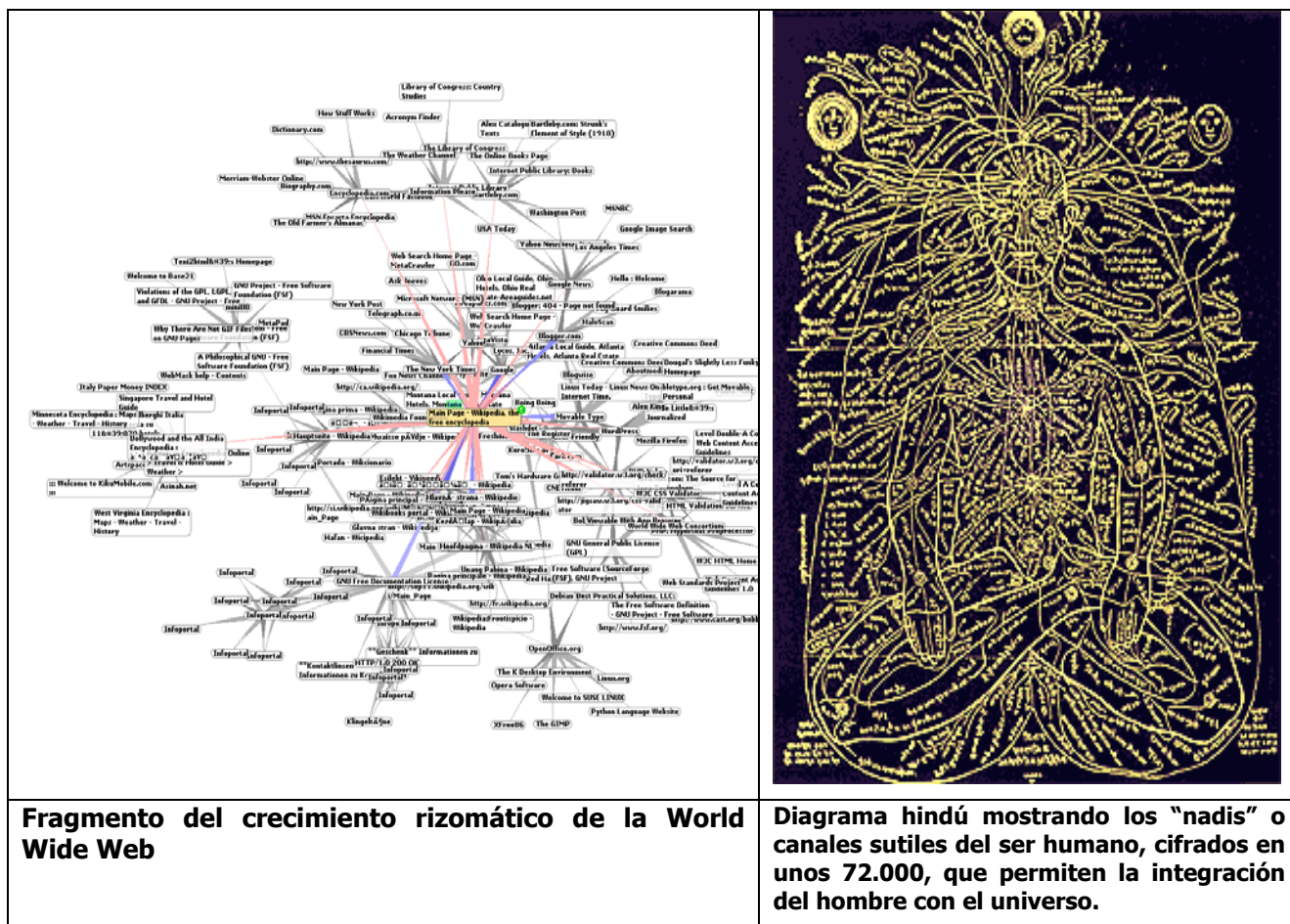


sociales (como Facebook, Twitter o Twenty) desplazará el referente de otros proyectos de totalidad (el Uno, el Ser Supremo, la Razón) aupando un peculiar concepto de

tecnología basado en grados cada vez superiores de operatividad obtenidos mediante velocidades de transmisión cada vez más vertiginosas.

El desencanto de la reflexiones filosóficas postmodernas sobre las nuevas tecnologías desemboca en una cultura del simulacro, del espectáculo y del acontecimiento, liberados de cualquier preocupación por la búsqueda de la verdad o del conocimiento como ocurría con los saberes tradicionales y ha sido aprovechado muy eficazmente por las multinacionales para crear comunidades de usuarios que participan en la experiencia global ofrecida por el producto o servicio. En esta tesis, por tanto, el término tecnología se basa en la Systemtheorie alemana que considera, a diferencia de otras escuelas o teóricos sociales como Talcott Parsons, que la armonía entre los individuos y los grupos se basa en la operatividad y el funcionamiento. *“La Soberanía del Estado no solo se manifiesta por el hecho de que tenga el monopolio del uso de la violencia (Max Weber) o del estado de excepción (Carl Schmitt) sino, ante todo,*

porque decide el grado de eficacia de los medios técnicos que existen en su seno y se reserva aquéllos cuya eficacia es más elevada".²¹⁵



Como ya hemos argumentado en el apartado dedicado al Barroco, según Omar Calabrese, el barroco es una categoría del espíritu que se opone a lo clásico y, por tanto, este fenómeno puede darse en cualquier época de una civilización. La aparición de síntomas barrocos en periodos diversos de la historia tales como el periodo helenístico griego o el rococó no es objeto de un examen pormenorizado en esta tesis ya que nos hemos centrado en dos momentos que representan singularidades históricas: **la Contrarreforma y la Postmodernidad**. Hemos dedicado un examen pormenorizado a este primer barroco ya que por primera vez en la historia de Occidente asistimos a un proceso ideológico global de difusión de contenidos aprovechando la tecnología de la imprenta y de la emblemática.

La Revolución Francesa inaugurará la Edad Contemporánea, extraña denominación histórica que parece dar a entender que la sociedad occidental ya no podrá sustraerse a ser o pretender ser trans o ultramoderna. Por neobarroco, término ciertamente difuso, utilizado por algunos investigadores o expertos de disciplinas diversas como Calabrese, Vattimo, Buci-Glucksmann,

²¹⁵ Schelksy, H., *Der Mensch in der Wissenschaftlichen Zeitalter*, Colonia, 1961, págs 24 y ss.

Sarduy o Jarauta, nos referimos a una sociedad en la que predomina la razón barroca que se basa en la teatralización de la existencia.

No se trata solamente de constatar la existencia de evidentes paralelismos tanto formales como de contenido entre el primer y el segundo barroco, sino también de examinar la reutilización de las estrategias propagandísticas y de los programas de colonización/canibalización del espacio desarrollados por los gestores del ideario de la Contrarreforma (los jesuitas) en el marco de las nuevas tecnologías.

Buci-Glucksman invoca el mito de Perseo y la Medusa para proporcionarnos una imagen del neobarroco. Perseo es el héroe de la libertad y del viento, y por ello, se apoya en lo más ligero, las nubes y el viento. Estos atributos, la nube, el viento y las sandalias aladas, materias traslúcidas e inmateriales son las imágenes propias del barroco tecnológico. La propia autora no puede, obviamente, hablar del neo-barroco sin hacer uso del tropo o figura que mejor lo define: la alegoría. Las reflexiones de los expertos modernos sobre el neobarroco son también obras barrocas porque el supuesto espacio intertextual entre ese algo y la reflexión o juicio sobre ese algo también está contaminado estéticamente por la gran manera barroca. Ese carácter difuso, especular, en ocasiones de prolija descripción de los síntomas, sin que el lector encuentre diagnóstico o tratamiento alguno, es coherente con el sentido que hemos querido dar al neo-barroco en nuestra investigación, un momento cultural en el que la Idea o el Concepto en el sentido tradicional de estos términos, han sido privados de cualquier carácter legitimador y por tanto, existen superficialmente. Esta pérdida de legitimidad que, como ya hemos señalado, no se circunscribe a la pérdida del aura en las obras de arte, sino a todas las esferas de legitimidad (política, religiosa y científica).

El neo barroco podría considerarse un simulacro del primer barroco que ha subsistido latente a los embates de la razón ilustrada y cuya principal mutación se evidencia en su capacidad de insertarse en los millones de eventos generados por las nuevas tecnologías.

D). LA RETÓRICA DIGITAL

1. INTRODUCCIÓN

A partir del siglo XVIII, con la Ilustración, la retórica como disciplina ha ignorado en gran medida los cánones de la mnemotecnia y la hipotaxis (la presentación del discurso), porque la cultura del libro instaura un régimen de la propiedad del conocimiento. Las bibliotecas se convierten en los receptáculos de la memoria colectiva y el orador elabora de antemano unas notas en las que estructura el eje de su acción comunicativa. Este planteamiento choca frontalmente con la memoria y la secuenciación de imágenes percusivas que permiten fijar las ideas del orador. En las culturas orales, la memoria es un proceso interactivo, homeostático, de un bien común que pertenece a la comunidad de oyentes.

Para algunos teóricos de la cultura digital como Jay David Bolter,²¹⁶ *"el concepto de multimedia está más próximo a la retórica medieval en la que la imagen es parte del texto"* y añade un tanto ingenuamente que la *"world-wide-web funciona como un repositorio universal de saberes"*. Realmente opera como un vasto sistema de información, pero la información como tal no funda el conocimiento. La presencia de elementos de oralidad y tipografía en el formato digital ha sido igualmente señalado por Marshall McLuhan²¹⁷ y Walter Ong.²¹⁸

A juicio de Sharon Crowley²¹⁹ en el trabajo *"Modern Rhetoric and Memory"*, la investigación retórica en la era digital está más centrada en el discurso ético y político. Según la autora, *"la conciencia retórica está plenamente en consonancia con las artes de la memoria (...) mediante el uso de sistemas que permiten una rápida adquisición de conocimientos centrados en un despliegue abundante de iconos visuales"*. En términos similares se pronuncia Kathleen Welch²²⁰ al argumentar que la retórica digital recorta los cánones clásicos a dos, el medio y el mensaje, por lo que no se puede hablar propiamente de adaptación de la retórica tradicional sino más bien de una nueva estructura que resulta opaca a cuestiones centrales como el uso del lenguaje y el poder.²²¹

La interiorización exigida por la escritura de los modos orales resurgen de nuevo en la era digital, principalmente mediante el hipertexto ya que como señala Bolter, *"no existe un texto antes de su presentación, la dispositio de la retórica clásica deviene el propio texto"*. Johndan Johnson-Eilola en su ponencia *"Living on the Surface: Learning in the Age of Global Communications Networks"*²²² considera que *"la post-modernidad se apropia de las tecnologías modernas: el ordenador inicialmente diseñado para calcular trayectorias de misiles es reconstruido y redistribuido para proporcionar un espacio fluido,*

²¹⁶ Bolter J., *The writing space: The computer, Hypertext and the History of Writing*, Estados Unidos, 1991), Lawrence Erlbaum Associates, págs 110 y ss.

²¹⁷ En la obra ya citada, La Galaxia Gutenberg, Mc Luhan acertadamente que la presión del volumen de obras existentes habló a la larga a favor de la tipografía. La nueva cultura visual del Renacimiento entró en agudo conflicto con el tratamiento de las imágenes del Mediev se produjo cuando la literalidad de las culturas orales queda sustituida por el modo sucesivo de la tradición escrita que obliga a leer un párrafo y luego otro para captar el sentido.

²¹⁸ Véase Ong, Walter J. *La oralidad y la escritura. Tecnologías de la palabra*, (Méjico, 1997), Fondo de Cultura Económica, págs 135 y ss *"La radio, la televisión, y varias clases de cintas sonoras, la tecnología electrónica nos ha conducido a la era de la oralidad secundaria. Esta nueva oralidad posee asombrosas similitudes con la antigua en cuanto a su mística de participación, su insistencia en el sentido comunitario, su concentración en el momento presente y el empleo de fórmulas"*.

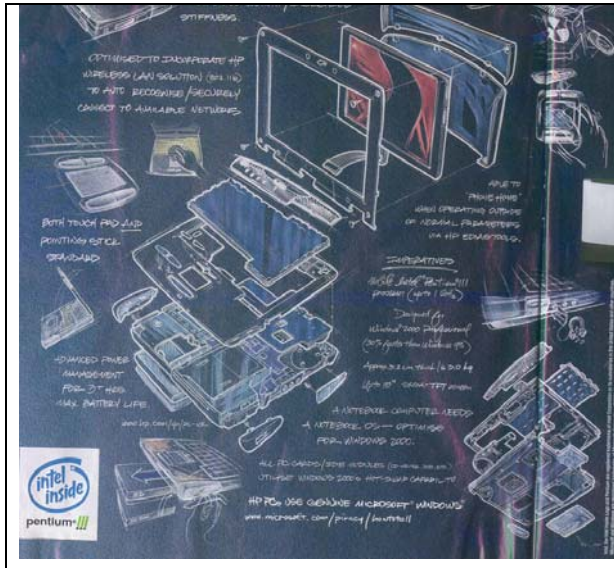
²¹⁹ Esta autora se ha ocupado también de las relaciones entre el cuerpo físico y virtual y la retórica de la desmaterialización en *Rhetorical Bodies*, University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1993.

²²⁰ Welch K., *The Contemporary Reception of Classical Rhetoric: Appropriations of Ancient Discourse*, Routledge, Londres, 1991.

²²¹ Welch K., *Electronic Rhetoric: Classical Rhetoric, Oralism and New Literacy*. MIT Press, Estados Unidos, 1999.

²²² Johnson-Eilola, J. *"Rearticulating Hypertext Writing (New Directions in Computers & Composition Studies)"*, Ablex Publishing Corporation, Estados Unidos, 1996.

Como señala Alpers,²²³ se produce una redefinición de la cultura visual, pero no sólo en términos de cómo ha de representarse las cosas, sino más bien de que es lo que merece ser representado. La co-existencia de personas formadas en distintas culturas visuales se pone especialmente de manifiesto cuando los planos generados mediante sistemas CAD se llevan a producción.



Las vistas isométricas son parte de la retórica de ventas de las compañías. Aunque rara vez intervienen en el proceso de producción del producto, dado que al mostrar dos lados del objeto –a 30° y a 60°– distorsiona el tamaño y dimensiones del mismo. No obstante, siempre se incluyen en los manuales del usuario y en la publicidad porque en palabras de un ingeniero mecánico es “*lo que la gente espera ver*”.

En este caso, Intel nos muestra el “blueprint” (el plano del diseño original) como estrategia de acercamiento del consumidor final al momento inicial de la concepción.

La dimensión participativa²²⁴ de los elementos que configuran Internet ha sido comparada en determinadas ocasiones al ágora, como vehículo que propicia el intercambio en tiempo real de información y experiencias vitales. El gesto de asir un bolígrafo para escribir es distinto del clic que nos permite desplazarnos por una pantalla con abundantes imágenes percusivas que favorecen itinerarios muy diversos. La digitalización de imágenes favorece su diseminación evidentemente. La persuasión exigida por la retórica clásica queda ampliamente cumplida en el mundo digital por la facilidad de uso (*user friendly*) y por el espejismo de la gratuidad.

Todo ello contribuye a un proceso acelerado de digitalizar todos los procesos de la época tipográfica, ofreciendo la posibilidad de la información en tiempo real y estrategias propias de la oralidad, como el chat, para articular discursos coherentes en el marco de las comunidades virtuales. Muchos internautas toman parte en debates intensos sobre política, religión, deportes, racismo, feminismo, sexualidad, moda o arte al abrigo de las infinitas posibilidades teóricas que ofrece el universo digital.

En la práctica sin embargo, asistimos a un superávit de información que obligaría a una gestión eficiente de los contenidos. Se olvida con frecuencia que la legislación en materia de protección de datos o los derechos de propiedad intelectual limitan la posibilidad de participar fuera de las estructuras tasadas, preexistentes en el propio diseño de la web, cuya arquitectura arbórea recuerda el lema de Raimundo Lulio “*Arborizar es predicar*”.

²²³ Alpers, S. *El arte de describir*, Hermann Blume, Madrid, 1987.

²²⁴ Burbules, N., *The web as a rhetorical place*, Snyder, Silicon Literacies, Routledge, Londres, 2002.

Insistiremos en esta cuestión en el apartado siguiente dedicado a la reformulación de las figuras estilísticas tradicionales por la retórica de los medios de comunicación de masas y la tecnología digital.

2. LOS TROPOS DE LA MEMORIA DIGITAL

i). La fragmentación

Resulta interesante el ensayo de Hassan²²⁵, *The dismemberment of Orpheus, Towards a Postmodern literature*, publicado en 1971 y que obviamente parte del mito de Orfeo que fue despedazado por las Ménades. Este relato es el punto de partida para referirse a la desarticulación de la comunicación que se produce a partir de 1914 y que culmina en el discurso desintegrado de Beckett, que en el terreno del arte estaría representado por Duchamp cultivador del anti-arte.

Recojo el cuadro que refleja las oposiciones que se dan en la comunicación oral y escrita entre la modernidad y la postmodernidad.

| Modernidad | Postmodernidad |
|-------------------------|------------------------|
| ROMANTICISMO/SIMBOLISMO | PATAFÍSICA/DADAÍSMO |
| FORMA | ANTIFORMA |
| INTENCIÓN | OPORTUNIDAD |
| JERARQUÍA | ANARQUÍA |
| MAESTRO/LOGOS | EXHAUSTIVIDAD/SILENCIO |
| DISTANCIA | PARTICIPACIÓN |
| PARADIGMA | SINTAGMA |
| HIPÓTESIS | PARÁTASIS |
| SELECCIÓN | COMBINACIÓN |
| RAÍZ/PROFUNDIDAD | RIZOMA/SUPERFICIE |
| INTERPRETACIÓN | ILEGIBILIDAD |
| SIGNIFICADO | SIGNIFICANTE |
| CODIGO MAESTRO | IDIOLECTO |
| SÍNTOMA | DESEO |
| PARANOIA | ESQUIZOFRENIA |
| METAFÍSICA | IRONÍA |
| DETERMINACIÓN | INDETERMINACIÓN |
| TRASCENDENCIA | INMANENCIA |

Las consecuencias de esta dicotomía son una descomposición de muchos de los principios aplicables a la literatura, y sobre todo un culto al significante y

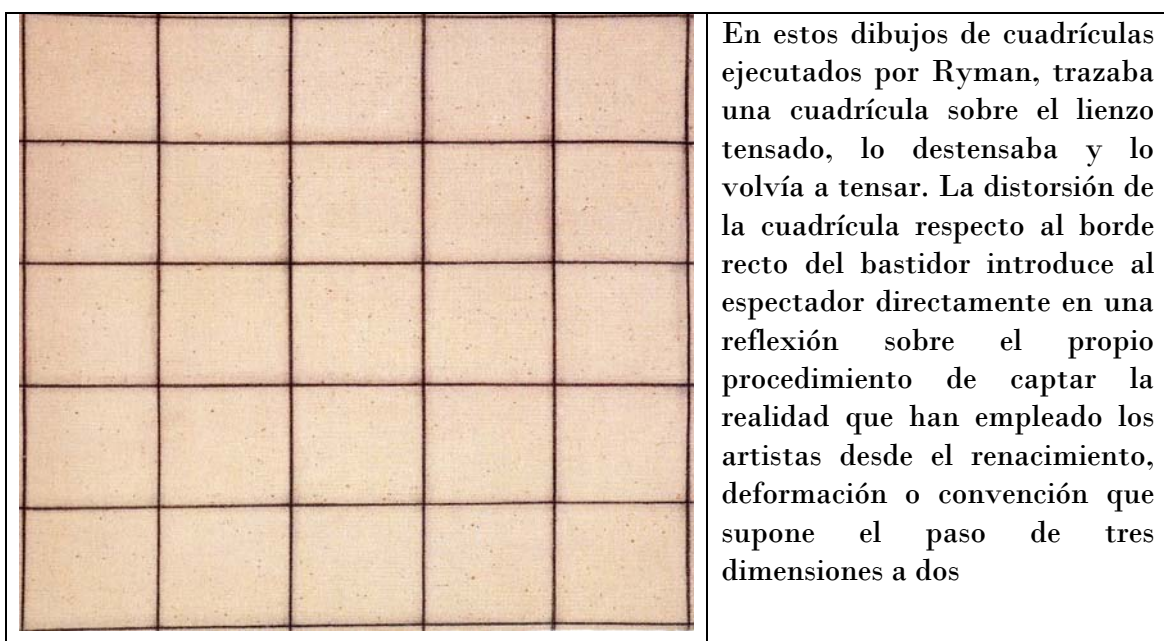
²²⁵ Hasan, I., *The dismemberment of Orpheus: Towards a postmodern literature*, University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1982.

a la ilegibilidad. Lo ilegible se va introduciendo en nuestras vidas tan subrepticamente como la servidumbre de la técnica mencionada por V.Chorghiu en *La Hora Veinticinco*. La impresora vomita caracteres ilegibles, los productos muestran códigos y números extraños. La producción de objetos ha generado un repertorio iconográfico casi hermético que produce un fenómeno de extrañamiento. Stephen Dedalus es el personaje de ficción que mejor representa el exilio de la modernidad. El crítico José Luis Brea refiere este asunto bajo el título de Alegorías de la Ilegibilidad. Lo característico es la renuncia por parte del receptor a interpretar o a deshacer la ilegibilidad. Un texto redactado en una lengua arcaica no es ilegible, sino indescifrable hasta que no disponemos del código adecuado. La ilegibilidad entronca con la tautología de la que me he ocupado anteriormente. Lo ilegible remite a sí mismo y aunque oculta parte de la superficie, su ulterior remoción no implica una conquista del territorio, que permanece impenetrable.

ii). La repetición: Las retículas

Para Rosalind Krauss, la estrategia de ilegibilidad más característica de la vanguardia es la retícula. Según la autora, prácticamente todos los artistas del siglo XX la han reivindicado como una invención suya, Mondrian, Malevitch, Klee, Johns, LeWitt, Ryman, Marden y un largo etcétera. Evidentemente parece contradictorio que pueda reivindicarse como moderno un procedimiento abundantemente utilizado en el mundo grecolatino y en el Renacimiento. La novedad, argumenta la autora, estriba en convertir a la retícula en el centro del discurso. Ya no es un ver a través sino en convertir el procedimiento en argumento.

Para Krauss, la retícula supone una hostilidad hacia la narración. Toda tensión queda eliminada, sin que haya un momento de la obra. El artista se convierte en un demiurgo, capaz de generar infinitud de reproducciones sin original.



Otro tanto ocurre con la problemática yuxtaposición de la pintura y la escritura. Los collages de Picasso y Braque con fragmentos de textos recogidos de periódicos y revistas constituyen el primer paso de una ruptura que va cobrando mayores dimensiones conforme avanza el siglo, con Magritte a la cabeza. La influencia de la filosofía analítica del lenguaje es palpable en numerosos artistas del expresionismo abstracto americano como Jasper Johns que se ocupa de las rupturas de significado con obras en donde una extensión verde es denominada roja. La equivalencia de los límites del mundo con el lenguaje ya había señalada por Wittgenstein, aunque todavía en el periodo que media entre 1900-1945, había una creencia generalizada tanto en la filosofía como en el arte de alcanzar una objetividad despojando al lenguaje de todo artificio.

El deconstructivismo posterior propicia una serie de obras donde los signos no remiten a nada; en cierta manera se han vuelto hostiles, como el entorno que rodea a Harrison Ford en Blade Runner. Este proceso supone la recuperación con fines muy distintos de la emblemática tradicional, aunque ahora entre la imagen y la inscriptio no puede predicarse relación alguna, como en el caso de las obras de Heartfield (Neue Gessellschaft für bildende Kunst; 1969-70). Ese espacio baldío tan presente, por ejemplo, en la poética de T.S. Elliot, suscita en el espectador-usuario el diagnóstico de la angustia que ya había apuntado Walter Benjamin.

Joseph Kosuth. *Art as Idea as Idea.* Ampliación fotográfica del término significado (meaning) en un diccionario inglés-alemán. (1970)

meaning ['mi:nɪŋ], s. die Bedeutung (*significance, connotation*); der Sinn.
meaningless ['mi:nɪŋlis], adj. bedeutungslos.

Según Harold Bloom, durante su etapa deconstruccionista, la indecibilidad del significado, nuestras interpretaciones fallidas, *deslecturas* o *misprisions*, según él las denomina, están motivadas por el carácter intertextual de la obra literaria. La noción de intertextualidad, desarrollada en primer lugar por la semiótica francesa Julia Kristeva²²⁶ en la década de los sesenta, sustituyó al concepto obsoleto y equívoco de influencia y alude, en términos generales, a las relaciones que un texto mantiene con los que le preceden. Cada texto toma

prestados, transforma o niega aspectos y elementos de obras anteriores. A veces, los prestamos son explícitos; otras, implícitos, más difíciles de localizar y que, además, suelen confundirse con las convenciones heredadas del género literario empleado. Debido a que no sólo describe la producción y naturaleza de los textos sino también la lectura que demandan, la intertextualidad se ha apuntado como uno de los rasgos que pudieran servir para definir la literatura postmoderna.

²²⁶ Kristeva, J., *Language, the unknown: An initiation into linguistics*, Harvester Wheatsheaf, Londres, 1989 y de la misma autora *Las Nuevas Enfermedades del Alma*, Cátedra, Madrid, 1995.

iii) El anacoluto, los ritos tautológicos y la pérdida del referente



Los medios de comunicación y la estética derivada de ellos aportan el gran recurso del arte del siglo XX.: la tautología. Lo singular de la tautología en el campo de las artes, es que obtiene sus credenciales como medio de expresión artística merced a una paradoja que fue singularmente formulada por el teórico John Cage, *"una cosa aburrida puede convertirse en algo interesante merced a la repetición."* Consideremos la serie "Numbers 1966" de Jasper Johns. En ella, el dibujo, en palabras del crítico Tony Godfrey²²⁷, no representa nada sino que es simplemente dibujo, aun a riesgo de ser tautológico. "El sentido está en el proceso". Arribamos a la semiótica de Todorov²²⁸ cuando afirma que *"The*

meaning of a work is in its telling itself." [El sentido de una obra reside en su narración].

El medio artístico por excelencia de la tautología es la serigrafía. La fascinación por lo múltiple conecta con la producción de objetos en masa de la sociedad industrial. Existe una cierta felicidad derivada de recorrer los supermercados con estanterías repletas de productos. La serigrafía es un arte de abastecimiento. La imagen no es un cristal para ver a través, sino el propio cristal que supone una barrera frente a las cosas, que no remite a nada, sino a sí mismo.

La tautología supone la suspensión del tiempo en el discurso. No hay progreso ni representación alguna. En ella, hay una callada desesperación en palabras de Novalis. Kierkegaard hizo un análisis teológico del término en su obra Temor y Temblor cuyo título ya apunta a la desgarradura del término. Resumo el planteamiento. Moisés pregunta a Yahvé quién es realmente. El lector de tiempos futuros acompaña con temor y temblor a Moisés en la respuesta que no se va a producir, al menos, no en el tiempo histórico y que además dejaría sin sentido cualquier relato posterior al eliminar cualquier distancia entre el contemplador y lo contemplado. Por ello, Yahve, sólo puede contestar con una tautología.: *"Yo soy el que soy"*. La tautología como categoría de la sociedad de consumo tiene un origen más perverso. La confusión de las cosas. La

²²⁷ Godfrey, T., *Drawing today: Draughtsmen in the Eighties*, Phaidon Press, Londres, 1990.

²²⁸ Todorov, T., *Théories du symbol*, Ed. Seuil, París, 1985.

delegación del quehacer humano en objetos, al parecer amables, que proporciona además un consenso. El universo del discurso es la marca.

iv). La preterición. La banalización del acontecimiento

El televisor. La palabra *templum* está estrechamente ligada a la actividad de los



Instalación de **Nam June Paik** (1974).
Circuito cerrado de TV y buda de bronce

auspicios. Auspiciar significa etimológicamente la inspección sagrada de los signos celestes. Para tal fin, se erigía un *templum*, un visor estrictamente definido por los augures, de tal forma que cualquier otro territorio fuera del mismo pasaba a denominarse *tescum*. *Tescum* designa el páramo, aquello que resulta poco interesante a la vista. Por el contrario, en el *templum* ocurren acontecimientos de gran trascendencia relativos a los acontecimientos futuros. En las lenguas indoeuropeas encontramos vestigios de esta palabra

utilizada también en la acepción de contemplar. Es una contemplación delimitada en un espacio reducido, donde se desarrolla el misterio.

Hoy día, igual que las familias patricias de antaño, prácticamente todo el mundo alberga un *templum* en su hogar. Se trata del *templum-televisor*, a modo de altar reducido que recoge señales del cielo y las transforma en imágenes reconocibles para sus fieles. Las ciudades vistas desde lo alto semejan un bosque de antenas, de filamentos sagrados que escrutan las señales de la bóveda celeste. El tiempo de la experiencia en este *templum* es un ahora condensado, un no presente ni futuro. Opera por tanto un doble mecanismo: el acontecimiento se difiere, y el acontecimiento se fragmenta en un grupos de imágenes y sonidos fragmentarios. Reconstruir el acontecimiento es participar en la liturgia. Además la velocidad de las imágenes guarda una estrecha relación con la concentración del espectador. Cuanto mayor sea aquella, menor es el espacio de la contemplación. La mirada no se adentra en la imagen. La imagen además responde a un punto de vista que hemos delegado en oficientes profesionales.

v). De la alegoría a la ironía

El primer testimonio sobre la caracterización barroca de nuestra época lo encontramos en las tesis situacionistas de Guy Debord,²²⁹ al afirmar que el siglo XX es la fase final del Barroco, en la cual el control y la regulación sobre imágenes y comunicaciones, conseguido gracias a las nuevas tecnologías, ha llegado a ser absoluto y, por consiguiente, a través de imágenes y comunicaciones el poder político construye opinión pública, conciencia,

²²⁹ Debord, G., op cit, pág 127 y ss.

imaginario social, en definitiva. Retornando al análisis de Debord, hemos de convenir que esta seminal cultura Barroca de la comunicación ha quedado superada por los actuales medios de comunicación de masas y por una estrategia neo-barroca que hipertrofia la información y la comunicación (y con ellas, el énfasis en el entretenimiento, el consumo y ocio de actividades culturales diseñadas) a costa de los contenidos más hondos, más importantes, más sustantivos del individuo, la sociedad y la cultura: los contenidos ontológicos.

En el plano de la textualidad, Derrida²³⁰ comienza por desmontar o *deconstruir* el par binario tradicional de las teorías del lenguaje, de Platón a Saussure, en el que uno de sus elementos, el habla, se considera superior y más digno de atención que el otro, la escritura. Esta preeminencia del habla se funda en la noción dominante del pensamiento occidental que Derrida denomina la *metafísica de la presencia*. Sin embargo, como Platón ya temía, la escritura, señala Derrida, no procede de acuerdo a este logocentrismo y a dicha metafísica de la presencia. El lenguaje escrito teje una red textual que obstaculiza y paraliza esa presunta función y capacidad del lenguaje, según parecía observarse en el habla, de comunicar fiablemente un significado o de referirse directa y transparentemente a las cosas de la realidad. La textualidad de la escritura pone en marcha dos mecanismos que Derrida califica respectivamente como *difference* y *deference*. El primero ya estaba en Saussure e indica que el significado de una palabra deriva primordialmente de sus diferencias con otras palabras. El segundo es una aportación de Derrida y alude al hecho de que el significado de las palabras en el texto permanece aplazado y diferido continuamente; no alcanza nunca su cierre o *closure*. Ambas propiedades de las palabras en el texto se unen en el término *difference* acuñado por el propio filósofo francés. Esta *difference* de la escritura ocasiona la *indeterminación* del texto, el hecho de que su significado o significados no se puedan fijar o determinar con claridad y de una vez para siempre, las *aporías*, o puntos, momentos concretos en el texto en los que se pone en evidencia la vacilación irreductible de los significados de las palabras, y la *indecibilidad* de su lectura, la imposibilidad de atrapar su significado.

Fue el profesor de origen belga Paul de Man²³¹ quien con mayor agudeza y originalidad indagó en este carácter conflictivo e inestable de la escritura tanto literaria como no literaria. A su entender, la indeterminación del significado de un texto literario deriva de la fuerza retórica de su lenguaje. La estructura verbal del discurso es esencialmente retórica y figurativa y no, como pudiéramos creer, gramatical. La dimensión gramatical del lenguaje, señala en su ensayo *Semiótica y Retórica de Alegorías de la lectura*, nos promete un sentido único, un *significado no problemático*, pero esta dimensión permanece siempre supeditada a otra retórica que, *empleando recursos gramaticales lingüísticos o de otro tipo*, hace que emerjan *dos significados* entre los que no

²³⁰ Derrida, op cit., pág 401 y ss.

²³¹ Paul de Man., *Alegorías de la Lectura: El lenguaje figurado en Rousseau, Rilke, Nietzsche y Proust*, Barcelona, Lumen, 1990.

es posible decidir cuál *prevalece*.²³² La figuras, los tropos, la imágenes, son los elementos lingüísticos en que descansa el poder retórico del texto. De Man muestra, por ejemplo, cómo la metáfora, más que un elemento unificador por basarse en la semejanza, tiende realmente a *disfrazar las diferencias* y no a disolverlas. La lectura retórica del texto que él propugna en *The Resistance to Theory* habrá de ir, pues, más allá de la inútil *gramaticalización de la metáfora* o de cualquier otro tropo, es decir, de su reducción a un sentido lógico, y buscará, por contra, la *retorización de la gramática*, desenmascarar esas diferencias que produce, sin duda, la dimensión figurativa de los textos. La crítica de Paul de Man es una consideración de la lectura como una experiencia textual y retórica en la que nos mantenemos invariablemente en una *incertidumbre sostenida* con respecto al significado y no, según él mismo afirma en otro ensayo de su obra *Alegorías de la Lectura*, excusas, como una experiencia *ontológica o hermenéutica*, es decir, deseosa de un sentido o un significado.

El fin de los grandes relatos para utilizar la expresión de J.F. Lyotard supone si una narración consiste en introducir en la representación de una acción un dispositivo retórico de persuasión que genera la ilusión de un enlace entre el comienzo y el final, la narrativa moderna se instala en la suspensión del significado: el cortocircuito de cualquier relato se consigue mediante el recurso de la ironía. Su significado originario es disimular. El que ironiza dice menos de lo que piensa. El irónico maneja la ficción con una intención determinada. Para algunos teóricos del lenguaje, la lengua inglesa tanto oral como escrita participa del ***understatement***. Literalmente este término significa lo que está implícito o bajo una determinada afirmación. El interlocutor evita pronunciarse categóricamente sobre una cuestión, esbozando una duda o restringiendo el alcance de una manifestación para que sea el propio receptor quien complete o solicite más información. Entre anglosajones es casi una convención tácita. Parece que el arte ha muerto, ¿qué le parece? - Eso tengo entendido, pero yo sigo pintando.

La crítica de Santo Tomás a la ironía como recurso se basa en su disimulo de la verdad, ya que quien la usa elude su responsabilidad. Richard Rorty ha hecho un notable análisis de la ironía en sus indagaciones sobre el lenguaje. Quien ironiza no participa en el mundo, o participa diferidamente. A mi juicio, el siglo XX entroniza la ironía como recurso de comunicación global. Un denominador común a gran parte de la producción artística de las dos últimas décadas (Pölke, Kippenberger, Bidlo, Katz...) es el uso de la ironía como forma de distanciamiento entre el autor y su obra. El espectador veraz se muestra confuso, se pregunta si es posible que los artistas pinten tan mal, utilicen formatos tan poco gratificantes o aborden temas tan sórdidos con tanta ligereza. Los que participan del código irónico, se congratulan del juego del understatement, que supone una renuncia de viajar hasta el final de las cosas.

²³² de Man, op. cit, pág 22.

El lector no avanza, ve desviada su atención hacia frases periódicas que lo sorprenden una y otra vez con algún imprevisto, de tal modo que su vocación de sentido se ve desplazada o diferida. Dicha distancia, con frecuencia, hace incomprensible un texto. De Man, se remite a Friedrich Schlegel para proponer como modelo de ironía la interrupción permanente – la parábasis permanente – de la alegoría de los tropos narrativos. Como estrategia de comunicación supone una forma paradójica de narrar en la que el autor teje y desteje la urdimbre de una trama que no se resuelve nunca ante los ojos del lector. La ironía se convierte en algo más que un tropo, la ironía es el propio modo de disposición de la información, de ordenación a veces siniestra de las imágenes y de los textos, constituye la propia malla donde se cuelga la información, la retícula de la velocidad digital donde el fragmento se convierte en un todo para desvanecerse posteriormente.



Las fachadas son una cacofonía de signos que incluso anulan el propio edificio. Nada se arranca, todo se yuxtapone. No es posiblemente distinguir netamente entre el texto y el dibujo ya que ambos han desbordado las tradicionales fronteras de su legibilidad

E) LA RECUPERACIÓN DE LOS PALACIOS DE LA MEMORIA EN EL MARCO DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS

1. ¿SABEMOS COMO FUNCIONA NUESTRA MEMORIA?

Los tratadistas barrocos como Mateo Ricci, Giambattista de la Porta o Athanasius Kircher, concibieron acertadamente el recurso del palacio de la memoria como una estructura para organizar el conocimiento. En nuestro viaje por el mundo, nuestra experiencia se va transformando en memoria.

Para los neurobiólogos, la infraestructura de la memoria, el engrama, se genera en virtud de una reacción química específica. Durante siglos, disciplinas muy variadas se han ocupado de la memoria, filósofos, lingüísticas, psicólogos, neurocirujanos y posiblemente cada uno de nosotros, nos hemos formulado preguntas muy similares a éstas ¿por qué podemos recordar ciertas melodías o sabores con mayor nitidez que determinada información, como nombres de accidentes geográficos o datos biográficos de hombres ilustres a pesar de haber dedicado muchas horas a memorizarlos?

La hipótesis más sencilla y atractiva debido a su capaz de conectar con los sustratos culturales más profundos, es la tableta de arcilla. En determinadas regiones del cerebro, la sustancia gris actuaría como una tableta de arcilla blanda y el proceso de aprendizaje se asemejaría a la escritura cuneiforme que mediante un buril o cálamo traza caracteres permanentes de mayor o menor grosor sobre esta tabla primordial.

Uno de los primeros promotores de la teoría del engrama fue el neurólogo Karl Lashley quien experimentó con el cerebro de las ratas para intentar encontrar si la memoria estaba localizada en un sector específico. Tras numerosos experimentos llegó a la conclusión de que la memoria no está localizada en un lugar específico del cerebro, sino que constituye una vasta red de conexiones que nos permite encontrar nuestro lugar en el mundo. La corriente contraria a esta teoría holística está representada por el sector localizacionista que tras experimentos de estimulación del córtex cerebral concluyeron que existen distintos tipos de memoria y cada una de estas memorias estaba localizada en un sector específico del cerebro.

La aparición de los primeros ordenadores y su interconexión para crear una red mundial, la World Wide Web, brindó a muchos investigadores la posibilidad de buscar similitudes entre los modelos de la inteligencia artificial y de la interacción entre los dispositivos de almacenamiento de memoria RAM y a largo plazo y el funcionamiento de la memoria natural. De la lectura de los miles de estudios interdisciplinares que se hicieron en la década de 1970-1980, sorprende que fuesen tomados tan en serio o más en serio que los textos sobre los palacios de la memoria del Barroco que utilizaban numerosas metáforas y tropos literarios para intentar describir los procesos de organización de la memoria. En el fondo la pregunta clave seguía sin contestarse ¿cómo funciona realmente la memoria natural?, ¿por qué nuestra memoria es capaz de actuar

selectivamente e incluso modificar los recuerdos preexistentes? ¿por qué nuestra memoria no es una simple base de datos que podemos recuperar u organizar mediante algoritmos, sino que nos permite aprender cosas nuevas mediante su capacidad para organizar nuevas estructuras de aprehensión de la realidad? Si la Contrarreforma contribuyó a crear un espacio virtual susceptible de escenificación para las figuras retóricas, la tecnología digital se apresuró a crear una multiplicidad de conceptos como retroalimentación, reconfiguración, interactividad, estructuras rizomáticas que fueron rápidamente apuntalados por los teóricos de la post-modernidad.

2. MODELOS CIENTÍFICOS DE LA MEMORIA DESARROLLADOS EN EL SIGLO XX

Desde 1940 hasta nuestros días se han sucedido un gran número de teorías sobre como funciona la memoria natural y la posibilidad de generar memorias artificiales. Durante estos setenta años, dependiendo del modelo científico imperante se ha generado una teoría de la memoria.²³³ En el fondo, no disponemos todavía de un modelo científico que describa de un modo convincente los procesos de la memoria. Existen modelos particulares utilizados por neurólogos, epistemólogos, expertos en inteligencia artificial, filósofos, psicólogos, biólogos y otros especialistas. Cada una de estas disciplinas ha experimentado notables avances a partir de la II Guerra Mundial y, en muchos casos, los trabajos interdisciplinarios han aportado resultados muy valiosos. No obstante, cualquier lector no especializado que lea un libro clásico sobre la historia de la ciencia tendrá la impresión de caminar por una hermosa avenida pavimentada, lisa, luminosa y sin fisuras. La realidad no podría ser más distinta, y si pudiésemos representar visualmente el estado del conjunto de las ciencias, se parecería más bien a un jardín en obras, con caminos que no conducen a ninguna parte, andamios y estructuras provisionales para facilitar el acceso a otras áreas y hermosos paseos que terminan abruptamente. Como señaló acertadamente el filósofo y matemático A. N. Whitehead²³⁴ el gran descubrimiento del siglo XIX fue el descubrimiento del método de inventar. La promesa del método científico vinculada a la expansión del capitalismo victoriano consistía en poder resolver los problemas de la humanidad bajo demanda.

Si ese mismo lector hojease un manual convencional sobre historial del arte encontraría una sucesión de estilos y movimientos y al llegar al siglo XX constataría que las vanguardias se sucedieron a una velocidad vertiginosa, cada una de ellas con su propio manifiesto y un programa de acción para insertar el arte en la vida. Sin embargo, es muy infrecuente que un científico o un historiador de la ciencia adopte este criterio para presentar la historia de la ciencia a las futuras generaciones. Sin embargo, sería perfectamente posible redactar una historia de la ciencia y de la tecnología basada en estilos y modas. De hecho, cuando la ciencia se ve obligada a describir algún proceso, procedimiento o logro, en el fondo está utilizando los mismos recursos que

²³³ Johnston, G., *In the Palaces of Memory*, Vintage Books, New York, 1991, pág 146 y ss.

²³⁴ Whitehead, A.N., *Science and the Modern World*, Free Press, Nueva York, 1997.

cualquier artista o literato. Este afán de prestigio de la ciencia y su particular modo de presentarse ante la sociedad se lo debemos al filósofo y científico inglés Francis Bacon que consideraba: “*La verdad pues, y la utilidad, son aquí perfectamente idénticas, y los efectos tienen más valor como promesas de verdad que por el beneficio que confieren al hombre (...) Hay una conexión muy íntima entre los caminos del poder humano y el conocimiento humano y aquello que es lo más útil en la práctica es lo más correcto en la teoría*”.²³⁵

La obra publicada por A. Sokal y J. Bricmont originariamente en francés en 1998, *Imposturas Intelectuales*, causó un revuelo considerable. Sokal había publicado antes de este libro un artículo disparatado en la revista *Social Text* en el que parodiaba el estilo pseudo-científico y la retórica ampulosa de muchos teóricos de la postmodernidad. Tanto el contenido, como las conclusiones carecían de todo fundamento, aunque estaban justificados por una profusión de citas, todas ellas ciertas, procedentes de autores consagrados. “*Mostramos como famosos intelectuales como Lacan, Kristeva, Irigaray, Baudrillard y Deleuze han hecho reiteradamente un empleo abusivo de diversos conceptos y términos científicos, bien utilizando ideas científicas sacadas por completo de contexto, sin justificar en lo más mínimo ese procedimiento, bien lanzando al rostro de sus lectores no científicos montones de términos propios de la jerga científica, sin preocuparse para nada de si resultan pertinentes, ni siquiera si tienen sentido*”.²³⁶ Los numerosos ejemplos que aportan Sokal y Bricmont permiten considerar este texto como un manual de la retórica postmoderna. La persuasión sobre la comunidad científica y el público general se ejerce enmascarando los tropos tradicionales con otras denominaciones como interdisciplinariedad, interacción, sinergias, teorías del caos, teorías holísticas, teorías de cambio de paradigma, etc.

Una de las obras más conocidas de Francis Bacon, *Nueva Atlántida* tiene el mérito de ser una obra literaria sobre la ciencia. En otras obras de carácter más científico como *Novum Organum*, seguiremos encontrando el estilo ampuloso del autor que no duda en valerse de los recursos estilísticos de la retórica tradicional para persuadir a los lectores, y sobre todo al patrocinador, la Corona, de la conveniencia de adoptar un nuevo sistema de organización de los saberes. De modo resumido, el argumento de esta obra consiste en un viaje iniciático que recuerda en muchos puntos a los relatos de los místicos cristianos e islámicos sobre el acceso al conocimiento trascendental localizado protegido en fortalezas amuralladas o islas ignotas. Una expedición europea naufraga en su viaje de Perú hacia China y Japón. Tras muchas vicisitudes arriban a una

²³⁵ Agradezco a mi gran amigo Álvaro Enterría las fructíferas conversaciones que hemos mantenido sobre el estado de la ciencia en la sociedad actual y me haya brindado esta cita que procede de la obra de Bajaj, J.K., “Francis Bacon, the first philosopher of modern science: A Non-Western View” in *Science, Hegemony and Violence*, págs 46-47. Para otras perspectivas del impacto de la obra de Francis Bacon en el pensamiento científico occidental véase también: Whitney, Charles. *Francis Bacon and Modernity*, New Haven, Yale University Press, 1986. Las principales obras de este precursor de la visión tecnológica contemporánea se han traducido al castellano. A los efectos de nuestra investigación son particularmente representativas: Bacon F., *Novum Organum: aforismos sobre la interpretación de la naturaleza y el reino del hombre*, Orbis – Historia del Pensamiento, Barcelona, 1985 y Bacon, F., *Nueva Atlántida*, ed. De Emilio García Estebáñez, Akal Ediciones, Madrid, 2006.

²³⁶ Sokal, A., y Bricmont J., *Imposturas Intelectuales*, Paidós, Barcelona, 1999, pág 14.

tierra desconocida y reciben auxilio de sus habitantes cuyo representante les muestra un pergamino con un texto escrito en cuatro lenguas (hebreo, latín, griego y español) con el sello de la cruz y unas alas de querubín. Posteriormente, los viajeros tras recibir la hospitalidad de los habitantes descubren que han arribado a Bensalem, una tierra que había permanecido oculta deliberadamente por instrucciones del propio rey Salomón y donde se encuentra la Casa de Salomón, depositaria de un saber universal patrimonio de la humanidad.

Considerando que a la fecha de redacción de las dos grandes obras de su periodo de madurez, *Novum Organum* (1620) y *Nueva Atlántida* (1626) ya se había publicado en Roma, la edición magna en latín de Prado y Villalpando sobre la reconstrucción del Templo de Salomón²³⁷, es bastante probable que Bacon tuviese conocimiento de esta obra. La importancia del estudio radica en la consideración de Dios como Supremo Arquitecto y la reconstrucción es, por tanto, la manera de continuar el diseño divino. Esta obra influyó decisivamente en la construcción del Monasterio de El Escorial dado que **Juan de Herrera** estaba vinculado ya con las ideas de **Villalpando** al menos desde 1570. Los arquitectos jesuitas recrearán el Templo como microcosmos perfecto, vinculando la astrología con el simbolismo numérico presente en el libro sagrado.



Vistas ejecutadas por Juan Rafael de la Cuadra Blanco, Doctor Arquitecto extraídas de “Simbología y Génesis Projectiva de la arquitectura del Escorial y del Templo de Salomón”.

²³⁷ Tomi I, prol. p. 108. *Hieronymi Pradi et Ioannis Baptistae Villalpandi e Societate Iesv In Ezechielem Explanaciones et Apparatus Urbis, ac Templi Hierosolymitani. Commentariis et imaginibus illustratus opus tribus tomis distinctum*, 1595.

Tomi II. *De postrema Ezechielis Prphetæ visione Ioannis Baptistae Villalpandi Cordubensis e Societate Iesv. Tomi secvndi explanationvm pars secvnda*, 1605.

Tomi III. *Apparatus urbis ac templi hierosolymitani. Pars I et II Ioannis Baptistae Villalpandi Cordubensis e Societate Iesv. Collato Stvdio cvm H. Prado ex Eadem Societate*.

Ed. facs. *El Templo de Salomón según Juan Bautista Villalpando. Comentarios a la profecía de Ezequiel*. Trad. de José Luis Oliver Domingo del tomo II. Ed. Juan Antonio Ramírez. Siruela, 1991

En el marco de la tradición hermética inglesa del siglo XVI y XVII, la Nueva Atlántida es una obra fundamental para comprender como en la formación de la ciencia moderna la tradición emblemática siguió desempeñando un rol importante en la organización del saber. El esfuerzo titánico de Prado y Villalpando por reconstruir minuciosamente cada estancia del templo de Salomón, proporcionado plantas y alzados parciales de cada uno de sus elementos, e incluso una propuesta de costes, habría sido juzgado un esfuerzo banal sino fuese porque la visualización del saber disperso en la tradición bíblica y en la patrística es lo que permite articularlo. Dicho de otro modo, la notable literatura sobre la construcción de bibliotecas ideales en el Barroco responde a una teoría muy elaborada sobre las correspondencias entre lo uno y lo múltiple. El principal atributo de la Uno es su aura, que no es susceptible de visualización de modo global. Sin embargo, el despliegue de lo Uno si es posible visualizarlo o concretarlo mediante recorridos simbólicos bidimensionales (el emblema) o arquitectónicos (tri-dimensionales).

En la Nueva Atlántida, la Casa de Salomón no es solamente el modelo ideal de laboratorio para la interpretación de la naturaleza donde los hombres de ciencia según Bacon *"recogen datos, realizan experimentos y con el conocimiento generado producen objetos que resultan útiles y prácticos para la comunidad"* sino que también presupone un determinado modelo de organización político-religiosa que ya había detallado en otras obras al referirse a la importancia de vincular la ciencia al poder real.²³⁸

La progresiva división de los saberes introducida por Bacon y que se completará con el programa ilustrado de las organización de las artes y las ciencias, dará al traste con los palacios de la memoria ya que cada una de las estancias se convertirá en una estructura independiente. Como señala el gran historiador de la ciencia islámica S.H. Nasr²³⁹ *"La totalidad de las ciencias en el Islam se basan en el principio de la Unidad del Primer Principio (al-tawhid) y la interrelación entre todas las disciplinas desplegada en virtud del acto de creación primordial (el kun del Corán). El correlato de esta visión es la doctrina del hombre universal (al-insān al-kāmel) cuyo perfeccionamiento se produce cuando la multiplicidad vuelve a la unidad"*. Y en otro texto muy conocido, este autor formula una objeción muy atinada respecto a los efectos de esta parcelación de la ciencia ya que *"el hombre moderno, influenciado por la ciencia piensa que de acuerdo con el punto de vista científico, uno debe creer solamente lo que se puede ver, mientras que lo que ha ocurrido realmente es que la ciencia ha acabado viendo lo que según sus asunciones cree que debe ser visto"*.²⁴⁰

²³⁸ Un aspecto muy moderno del enfoque de Bacon sobre las limitaciones de la ciencia lo constituye su teoría de los cuatro ídolos, 1) idola tribus (los ídolos de la tribu), 2) idola specus (ídolos de la caverna), 2) idola fori (los ídolos del mercado) y 4) idola theatri (los ídolos del teatro) que influyen decisivamente en la aprehensión de la realidad por cada individuo.

²³⁹ Nasr, S.H., *Islamic Science – An illustrated study*, World of Isam Festival Publishing Company Ltd, Kent, 1976, pág 4.

²⁴⁰ Nasr, S.H., *Knowledge and the Sacred*, Albany, State University of New York Press, 1989, págs 206-207. En lengua española se han traducido algunas de sus obras, destacamos Vida y Pensamiento en el Islam, Herder, Barcelona, 1985. Nasr es uno de los representantes más cualificados de la corriente denominada *Sophia Peremnis* integrada por autores como Fritjof Schuon, René Guenon, Martin Lings, Ananda Coomaraswamy o Titus Burckhardt para citar a los más conocidos que defienden la importancia de una visión integradora del conocimiento que no excluya la relación del hombre con la trascendencia.

Estilos de pensamiento científico:

La perspectiva neurológica. Las investigaciones de los neurocientíficos durante la década de los 50 del siglo XX partieron de modelos muy diversos tales como los descubrimientos en materia de transmisión de información mediante ondas o impulsos eléctricos hasta imágenes ya arquetípicas como la tabula rasa en la que nuestra memoria sería como una tablilla cuneiforme sobre la que se registrarían datos, recuerdos o experiencias mediante un misterioso proceso denominado la formación del engrama. Al menos los experimentos con cientos de ratas e invertebrados sirvió para rechazar la hipótesis de una ubicación específica de la memoria en el cerebro. Según el modelo neurológico, las neuronas reciben las señales de entrada mediante unas terminaciones que se insertan en las células denominadas dendritas y cuando dichas señales estimulan dichas dendritas de la neurona se produce una transmisión eléctrica a través del axón a otras neuronas mediante la conexión sinapsial que permite transformar de modo bidireccional señales químicas en eléctricas. Este modelo básico que describe adecuadamente el proceso de emisión y recepción de señales, no era capaz de explicar por qué no todo estímulo genera una respuesta neuronal, ni cómo funciona la memoria selectiva o por qué tenemos memorias de hechos o experiencias que realmente no han sucedido o han sucedido de otro modo, y por supuesto no explicaba de qué modo se desarrollaban nuestros procesos de aprendizaje en áreas tan diversas como las ciencias, las artes, los valores, los afectos o los valores culturales. Los nombres de los neurotransmisores se volvieron más complejos aunque para encontrar el ur-alfabeto de la memoria recurrían a criaturas con una estructura neuronal lo más sencilla posible, como la *Aplysia*, un pequeño molusco gasterópodo. Este modelo básico les permitía realizar mediciones sobre los reflejos condicionados e incondicionados y los niveles de las sustancias neurotransmisoras.

La perspectiva cibernética. Desde la década de 1950, uno de los campos que atrajo a una mayor número de expertos de disciplinas muy diversas, desde físicos a filósofos del lenguaje, fue el de la memoria artificial. Posiblemente, uno de los pioneros en proponer la idea de diseñar una máquina universal que incorporaría los últimos descubrimientos de la neuropsicología para crear un ordenador capaz de convertir las palabras, los sonidos y las imágenes en un código binario fue el excéntrico matemático Alan Turing.(1912-1954).²⁴¹ Su reputación descansa sobre una comunicación presentada a la comunidad científica en 1950 "*Computing Machinery and Intelligence*" [Computación de las Máquinas y de la Inteligencia] en la que sentó las bases de las investigaciones sobre inteligencia artificial y delimitó los límites de la computación en términos de procesos y comportamientos al demostrar que no

²⁴¹ Partiendo de los planteamientos de Russell y Carnap sobre el lenguaje y de Von Neumann respecto a la mecánica cuántica, postuló la tesis de una **máquina universal** que podría realizar las mismas tareas que cualquier otro tipo de máquina. Su estudio también introduce el concepto de números definibles. Demostró que para cualquier sistema de sus máquinas que sea necesario para efectuar algoritmos cada vez más complicados existe una máquina de Turing capaz de hacerlo todo ella sola, y su existencia teórica pone de manifiesto que el concepto de máquina de Turing es de una versatilidad sin fin, al permitir que cualquier incremento de la complejidad del algoritmo pueda ser aceptado por una lista más larga de especificaciones.

es posible construir una máquina que sea capaz de resolver cualquier tipo de algoritmo. La pregunta de fondo abordada por Turing es la siguiente “pueden pensar y sentir las máquinas? Su propósito era crear una máquina modelada en los procesos del cerebro que fuesen capaces de resolver no solamente problemas matemáticos expresados en forma de algoritmos, sino también abordar de modo intuitivo la resolución de otros problemas. Estas ideas fueron el germen de los trabajos del neurólogo, filósofo y matemático Warren McCulloch²⁴² al proponer la creación de máquinas diseñadas sobre la base de las redes neuronales de los seres humanos. Marvin Minsky,²⁴³ un investigador de la M.I.T. diseñó una máquina (SNARC/Stochastic Neural Analog Reinforcement Calculator – Computador de refuerzo estocástico del sistema neuronal analógico) que pretendía reproducir los procesos de la mente. La fascinación de esta retórica computacional residía en la posibilidad teórica de convertir las cosas, sensaciones y acciones en símbolos o notaciones que constituyen el código básico del acto de pensar. Un aspecto significativo de esta primera generación de teóricos de la inteligencia artificial que ha pasado inadvertido es su visión renacentista ya que la mayor parte de ellos se interesaron por las relaciones entre disciplinas aparentemente diversas pero estrechamente conectadas, filosofía, lenguaje, psicología, biología, física, matemáticas e ingeniería.²⁴⁴ La idea de una máquina universal reproducía en muchos casos las concepciones de los tratadistas del renacimiento como Giulio Camillo, Badoer o Robortello de Pisa. Sin embargo, la generación de científicos nacidos tras la II Guerra Mundial desarrollarán sus trabajos desde la especialización y fragmentación del saber patrocinado por las corporaciones multinacionales. Los centros de investigación aspiraban a convertirse en contratistas de las agencias gubernamentales para poder financiar sus proyectos y los recién graduados conseguían becas con relativa facilidad si se pasaban al campo de las nuevas tecnologías. La ingeniería del saber convenientemente parcelada era un producto atractivo y con una elevada rentabilidad comercial. *“En la práctica, los programas de inteligencia artificial (I.A.) eran muy simples (...) y la mayor parte de ellos, no eran capaces de aprender nada por sí mismos si no habían recibido un conjunto de instrucciones previas (programación). (...) El reto consistía en integrar los procesos inconscientes (intuiciones, premoniciones, etc) que contribuyen a la integración de los seres humanos con el medio en los sistemas de inteligencia artificial. Las empresas de I.A. insinuaban que algún día sería posible ofrecer ingenieros en inteligencia artificial para desarrollar sistemas expertos, pero todavía seguía siendo un sueño (...). La mayor parte de las empresas vendían programas que el propio usuario tendría que desarrollar denominados carcasas (...). El mercado se saturó rápidamente y el software tampoco mejoró lo suficiente para satisfacer las expectativas de los compradores por lo que la mayor parte de las empresas de I.A. entraron en crisis”.*²⁴⁵ El tránsito entre el diseño de los emblemas renacentistas como receptáculos del saber universal y la utilización



²⁴² MacCulloch, *Embodiments of Mind*, MIT Press, Massachusetts, 1988.

²⁴³ Minsky, M., *The Society of Mind*, Simon & Shuster, Nueva York, 1988.

²⁴⁴ Citamos aquí los trabajos pioneros de uno de los padres de la cibernética, Wiener, N., *Cybernetics*, MIT Press, Massachusetts, 1975.

²⁴⁵ Johnson, G., op. cit, pág 175.

de los emblemas como artefactos o carcasas para distribuir determinados saberes desligados de su referente es comparable al paso del formato analógico al digital. La retórica de los teóricos de la post-modernidad tanto del campo de las ciencias como de las letras sobre las posibilidades ilimitadas de la cibernética, contrasta con su desarrollo práctico mediatizado por una tecnología al servicio de las marcas.

| | |
|--|--|
|  |  |
| <p>Imagen ampliada del córtex del cerebelo que regula el control del movimiento cuya estructura es comparable a la de una tela de araña. Fotografía obtenida por el procedimiento Golgi extraída de la obra del Dr. A. Scholl, La Organización del Córtex Cerebral, Londres, 1956.</p> | <p>Pintura de Jackson Pollock ejecutada mediante el procedimiento del all-over. El movimiento del artista sobre el lienzo desplegado en el suelo abandona a su espontaneidad reproduce la estructura profunda de esa acción: la trama del movimiento imbricada en el córtex.</p> |

La definición tradicional de inteligencia por los retores y escolásticos atribuían un importante papel a la memoria. La memoria exige una disciplina y una técnica de memorización. Como han señalado algunos profesores de retórica agrupados bajo el movimiento New Rhetorics *“sostener que los problemas de la memoria pertenecen a otras disciplinas es considerarla como una mera techné. Sin embargo en la cultura clásica y medieval, la memoria funciona como un acto participativo y también sirve para mantener y acreditar*

un estatus social". Douwe Draaisma,²⁴⁶ sostiene que la concepción y la importancia atribuida a la memoria pervive hasta bien entrado el siglo XX. La memoria artificial de la oralidad es en efecto una procesión de imágenes, el etimo griego es *phantasmata*,²⁴⁷ y es esta visión de los iconos internos lo que permite al retor o al oyente poder recordar y posteriormente articular verbalmente el conocimiento.

La prescripción de Santo Tomás de Aquino es crucial para entender la recuperación de la retórica clásica en la época digital: *"Es necesario para la reminiscencia adoptar un punto de partida a partir del cual se inicie el proceso de reminiscencia (...) de ahí que Cicerón enseñe en su retórica que para recordar fácilmente se ha de imaginar un cierto orden de lugares en los que se distribuyan las imágenes (phantasmata) de todas las cosas que queremos recordar"*.

En la época clásica, la descripción de dichos palacios de la memoria formaba parte del propio proceso mnemotécnico. El cuidadoso diseño de las estancias, recorridos, pasillos, objetos en cada estancia permite al orador adentrarse en el argumento y recuperar la información pertinente que visualiza interiormente cuando deambula en su viaje interior. La navegación en la red permite asimismo recorridos que simulan efectivamente un paseo, un recorrido, una búsqueda física en un territorio virtual donde los registros se acceden mediante hipervínculos.

Uno de los teatros o palacios más asombrosos de la memoria renacentista es descrito por Yates en relación con el tratadista Giulio Camillo Delminio. Cuando se utiliza la metáfora de las autovías de la información, en el fondo nos ocurre algo parecido a la pretensión de saber universal del Teatro de Giulio Camillo.²⁴⁸ No existe una imagen o un diagrama esclarecedor que nos guíe sino miles de páginas impresas que aluden más bien a las pretensiones del compilador dentro del sistema. Nadie jamás ha visto físicamente el teatro de la sabiduría de Giulio Camillo pero el hecho mismo de preguntarse como sería, funciona como un icono poderoso. Las descripciones de los tratados de la época son tan generales que permitirían la construcción de cualquier sistema pero es precisamente la reconstrucción intelectual realizada por las generaciones posteriores que enriquece las relaciones entre memoria y conocimiento.

²⁴⁶ Draaisma D., *Metaphors of Memory*, Cambridge University Press, Cambridge, pág 34, *"la diseminación del libro no sólo conlleva la expansión de la palabra escrita sino también de la imagen"*. Este desbordamiento de la imagen será potenciado en los recorridos de la ciudad digital.

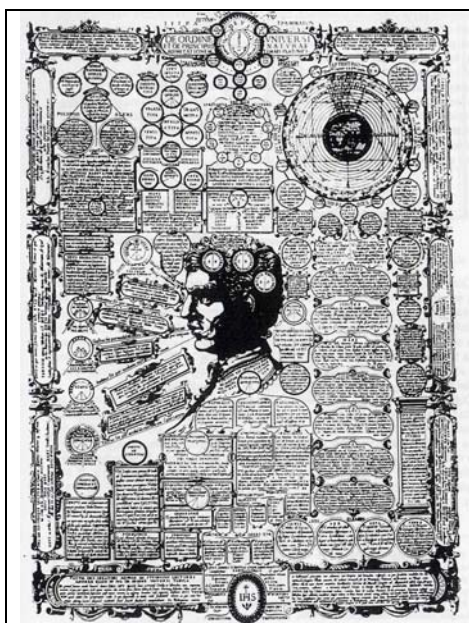
²⁴⁷ Al término mimesis utilizado por Platón en un sentido negativo para referirse a la actividad imitativa o engañosa desarrollada por los artistas hay que contraponer en el pensamiento platónico los *phantasmata*, las imágenes interiores, mucho menos estudiadas por los expertos en historia del arte o iconografía, pero que ejercerán una gran influencia en la creación de "conexiones" entre imágenes interiorizadas y constituye uno de los elementos fundamentales de toda persuasión retórica eficaz.

²⁴⁸ Giulio Camillo Delmino (1480-1544). Citado extensamente en la obra pionera de Yates, F., *El arte de la memoria*, Taurus Ediciones, Madrid, 1966. Se conserva una carta de Viglius a Erasmo de Rotterdam en la que describe el Teatro de Giulio Camillo Delminio: *"La obra es de madera ilustrada con muchas imágenes y llena de cajitas; se compone de varios órdenes o gradas [...]. Llama a su Teatro con muchos nombres ya que dice que es una mente y alma con ventanas. Pretende que todas las cosas que la mente humana puede concebir y ver y que no podemos ver con los ojos corporales, una vez que se les ha congregado con diligente meditación, se las puede expresar con determinados signos corporales"*.

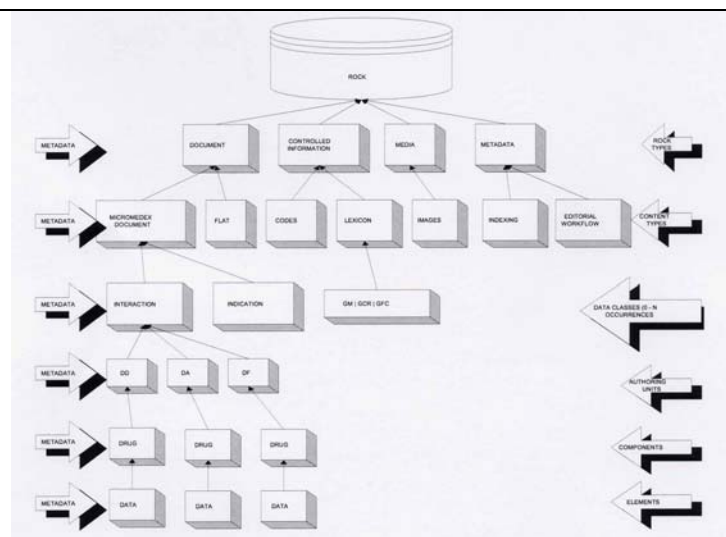
Y es precisamente esta visualización del teatro interior de Camillo, lo que ha redundado en toda una reestructuración del saber en términos de mnemotecnia que resumimos a continuación.

| PRINCIPALES ÉPOCAS DE LOS PALACIOS DE MEMORIA | | | |
|---|--|---|--|
| | CLÁSICO | MODERNO | POST-MODERNO |
| <i>Ambito</i> | Personal | Comunitario | Por especies |
| <i>Manifestación</i> | Proezas individuales de memorización; iconos | Librerías | Librerías digitales/Internet |
| <i>Aplicaciones</i> | Retórica; transmisión de tradiciones orales | Conservación del saber | Generación automática de contenidos |
| <i>Herramientas y Técnicas</i> | Memoria natural y artificial | Catálogos; glosarios; repertorios; jerarquías taxonómicas; procesos automatizados en la fase final. | Ubicuidad, bibliotecas virtuales, contenidos almacenados en sistemas RDDMS/CMS |
| <i>Principales Limitaciones</i> | Entre tres y diez años | Degradación de los medios físicos; coste de mantener los soportes documentales: barreras lingüísticas | Formatos incompatibles de las bases de datos; legislación de protección de datos; mecanismos de censura gubernamental y empresarial. |

Los palacios de la memoria digitales suelen incluir una taxonomía jerarquizada para el almacenamiento de los datos en un Repositorio en formato XML. El bibliotecario virtual (Jerarquía) asigna a cada uno de los datos tratado como un objeto (*authorising units*) determinadas propiedades que permiten su localización mediante un amplio número de criterios.









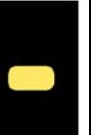





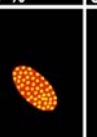








Grabado barroco. Maquina mental ilustrando el proceso de interiorización del conocimiento mediante un recorrido en las sedes del alma.



Organización diagramática de un sistema de notación jerarquizada (HAN) para la recuperación de información

3. LA BÚSQUEDA DE UN UR-ALFABETO

Para acercarnos al entronque de los procesos digitales con estrategias propias de las épocas de la época oral, podemos abordar por un momento la cuestión de los dibujos entópticos, a modo de arqueología del dibujo no tipográfico. Para algunos autores como Leroy-Gourhan, Brigitte Delluc y Gilles Delluc,²⁴⁹ el alumbramiento del dibujo en los términos que hoy lo concebimos no sería, sino la última fase de un largo proceso.²⁵⁰ En un primer momento sólo tendríamos las formas entópticas o el alfabeto básico, en una segunda fase dicho alfabeto se modula en formas icónicas y en una tercera fase nos encontraríamos ante una intensificación de dichas formas icónicas.

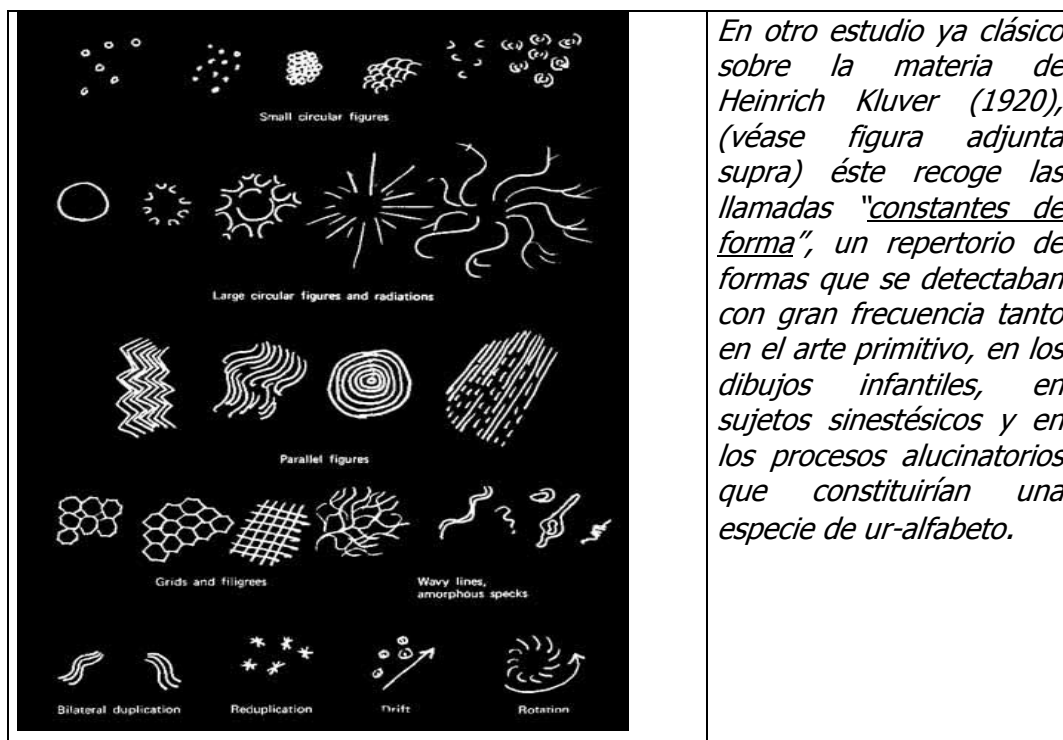
| | | | | | | |
|--|--|--|--|--|--|--|
|  |  |  |  |  |  |  |
| 26 % | 25 % | 13 % | 9 % | 6.5 % | 6 % | 6 % |
|  |  |  |  |  |  |  |
| 2 % | 2 % | 1 % | 0.7 % | 0.6 % | 0.5 % | 0.3 % |
|  |  |  |  |  |  |  |
| 0.2 % | 0.2 % | 0.2 % | 0.1 % | 0.1 % | 0.1 % | 0.1 % |

Los fenómenos entópticos son sensaciones visuales no originadas por factores externos, y una de sus manifestaciones más espectaculares son los fosfenos que adoptan configuraciones bien estáticas o en movimiento de mayor o menor complejidad. Parece ser que desempeñan un papel importante en la determinación no figurativa de la visión interior, proporcionando un soporte básico cuya traducción icónica posterior se debe fundamentalmente a los patrones culturales.

Según Maslow, como somos, percibimos. El desarrollo modular de nuestros sistemas de captación de la realidad proporciona una visión del mundo basada en el encapsulamiento de la información. Foder (1983) describe el aparato sensorial como de cableado local, autónomo y no producto de ensamblaje. Estamos ante sistemas que no comparten recursos comunes como la memoria, la atención o la inteligencia, dado que cada uno de ellos realiza una operación específica sin conexión alguna con los demás.

²⁴⁹ Gourhan-Leroy, Delluc B. y Delluc L., *Préhistoire de l'art occidental*, Citadelle & Mazenod, París, 1995.




²⁵⁰ Basta ojear cualquier manual al uso sobre el dibujo. Prácticamente el grueso del libro estará dedicado al periodo que va desde 1500 a nuestros días. Cinco siglos en los cincuenta mil años que lleva el hombre dibujando supone un recorte drástico de nuestra experiencia vital. Un estudio prometedor en este sentido es el de Lewis-Williams, J.D., *The mind in the cave: Consciousness and the origin of art*, Thames & Hudson, Londres, 2004” que propone una reconstrucción del Paleolítico Superior para comprender los orígenes del arte aunque desde la perspectiva neurológica. Para este autor, gran parte de las formas espirales y geométricas encontradas en las cuevas de los hombres primitivos tienen un carácter entóptico, originadas por fenómenos alterados de la conciencia. Del examen de estas constantes de forma se detectaría un alfabeto básico compuesto por retículas, líneas paralelas, puntos, líneas en zig-zag, curvas catenarias y filigranas. Es conveniente distinguir netamente entre formas entópticas que son aquellas producidas por el sistema nervioso y de configuración por lo general geométrica y el término más amplio de alucinaciones que presentan un carácter más icónico y determinado culturalmente. Además lo entóptico tiene un carácter marcadamente visual frente a lo alucinatorio, de índole sinestésica.



Interesa retener aquí la idea de modularidad como sistema de conocimiento que podría venir artificialmente impuesta por los condicionamientos sociales. Los recientes estudios neurológicos de Goldman-Rakic apuntan a la existencia de un alto grado de integración sensorial en los lóbulos frontales. Los hemisferios cerebrales desarrollarían especializaciones conforme se produce la integración del individuo en el medio. No obstante, de modo subyacente estaríamos ante un sistema potencialmente híbrido. Estas potencialidades o especializaciones harían que un determinado hemisferio procese la información de modo contextual, mientras que el otro lo haría de modo jerárquico. Algunas formas, como la espiral, que constituye el origen de todos los motivos ornamentales según Burckhardt²⁵¹ hunde sus raíces en la tradición primordial de la humanidad. La evolución de la espiral, la doble espiral y la construcción de laberintos²⁵² desde los albores de la civilización indica la profunda conexión y búsqueda de reintegración entre el hombre y el cosmos.

²⁵¹ Burckhardt, T., *Ensayos sobre el conocimiento sagrado*, Sophia Peremnis. José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 1999.

²⁵² Santarcangeli, P., *El libro de los laberintos, historia de un mito y de un símbolo*, Editorial Siruela, Madrid, 2002.

| Principios de organización de las formas entópticas | Proceso | Iconos contemporáneos |
|---|---|---|
| Replicación | Forma entóptica pura |  |
| Fragmentación | Reducción. Un trozo de retícula se convierte en una escalera sinuosa. |  |
| Integración | La combinación de dos o más formas |  |
| Superposición | El solapamiento de formas |  |
| Yuxtaposición | Una forma se coloca de modo adyacente a la otra |  |
| Reduplicación y rotación | Giro y transformación |  |

Lo que resulta de gran interés es que el hemisferio contextual solo puede procesar información jerárquica con el paso del tiempo, al igual que el hemisferio jerárquico puede procesar información contextual, pero sólo tras cierto tiempo. La situación es comparable a la visualización de una película. Si congelo la película en una determinada imagen apreciaré con gran claridad todos los detalles de dicho fotograma pero la información contextual con el fotograma anterior y posterior quedará postergada. Además la banda sonora carecerá de sentido si sólo escucho la parte correspondiente a dicho fotograma, pero conforme se desarrolla la película las unidades de articulación cobran sentido. La información contextual por excelencia es auditiva, mientras que la información visual es de carácter jerárquico.



En este contexto, Maurice Merleau-Ponty en su "Filosofía de la Percepción"²⁵³ apunta a la existencia de un sustrato primordial antes de la fragmentación modular de los sentidos. En este nivel de la percepción afirma, *"la experiencia es tan ambigua que el ritmo de un sonido conlleva la fusión de imágenes y crea la ilusión de movimiento, pero dicha procesión de imágenes sería demasiado lenta sin dicha apoyatura auditiva para evocar el movimiento estroboscópico"*. Para Merleau Ponty la percepción sinestésica sería la regla y no la excepción. Antes que una palabra se transforme en un concepto, es ante todo y en primer lugar un acontecimiento físico. La corporeidad es lenguaje.

F) LA TRANSFORMACIÓN DE LOS EMBLEMAS EN MARCAS

Las primeras legislaciones sobre los signos de la propiedad industrial datan de finales del siglo XIX y será con la revolución industrial cuando se produzca una transformación profunda de las técnicas de producción²⁵⁴ instaurando un nuevo sistema económico que modificará radicalmente las relaciones entre productores (fabricantes y consumidores).

Inicialmente las marcas cumplen una mera función distintiva, concibiéndose como un signo o medio que permite distinguir en el mercado los productos o servicios de una persona.²⁵⁵ Mediante dicho distintivo, el fabricante pretende evitar las imitaciones, los posibles riesgos de confusión entre productos similares y ocupar un lugar en el mercado. Los primeros intentos de dotar de estatutos jurídicos a las marcas recuerdan la función inicial de los emblemas, ligados a los armorios medievales como medio de identificar a los caballeros en el campo de batalla, signos por tanto que aparecen en los yelmos, penachos, gonfalones y que mediante un proceso progresivo de ritualización, convierten al caballero en un emblema.

En el periodo que media entre el final de la época victoriana y 1920, las marcas se limitaban a resaltar las características funcionales del producto, en cierto modo la marca sostenía y proyectaba el producto. En la actualidad, como señala todo Wally Olins *"todo esto es completamente diferente y las marcas se han convertido en el elemento dominante. Hoy las características funcionales de los productos no se cuestionan y aunque las marcas siguen girando en torno a la imagen, ya no proyectan sólo su imagen, sino también la nuestra"*.²⁵⁶

Proceso similar al que experimentarán los emblemas en los siglos XVI y XVII, al abandonar progresivamente su función distintiva para adquirir una fuerte carga ideológica mediante una tecnología extremadamente eficaz desarrollada, como hemos visto, por determinadas órdenes religiosas para

²⁵³ Merleau-Ponty, M., *Fenomenología de la Percepción*, Ed. Planeta, Barcelona, 1984.

²⁵⁴ Como ya hemos mencionado en el apartado dedicado a la dimensión aurática del emblema y citando a Benjamin, la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad".

²⁵⁵ Esta es la definición dada por la Ley de Marcas española de 1988 en su artículo primero.

²⁵⁶ Olins, W., op. cit, pág 16 y ss.

aprovechar al máximo la interrelación entre texto e imagen. En dicho periodo, el dicho “una imagen vale más que mil palabras” es perfectamente aplicable, fundamentalmente en términos de coste económico, generar, diseñar y reproducir una imagen equivale a un número elevado de líneas tipográficas.

| USO DE IMÁGENES PARA PREDICADORES | USO DE IMÁGENES EN LA ESTRATEGIA DE MARCAS |
|--|--|
| Fuente: <u>San Gimignano</u> “Summa de exemplis ac similitudinibus rerum” | Fuente: <u>Lluís Bassat</u> “El libro rojo de las marcas” – Cómo crear marcas |
| FECHA: 1208 | FECHA: 1999 |
| 1. Hay que disponer las cosas en un orden determinado | 1. Facilidad de lectura y visualización |
| 2. Se ha de conseguir nuestra adhesión a las imágenes. | 2. Vistosidad/Memorización. |
| 3. Hay que buscar similitudes desacostumbradas y sorprendentes | 3. Originalidad/Impacto |
| 4. Hay que repasarlas mediante la meditación frecuente | 4. Asociación/Evocación |

Este proceso de espiritualización de la marca se constata a partir de 1970 mediante las técnicas de branding propiciadas por el uso de las nuevas tecnologías. Nike, Pepsi, Visa, Adidas, Starbucks, Louis Vuitton Moët Hennessy, Unilever, Ikea, Orange o Apple, entre otras muchas, transformarán el concepto tradicional de la marca mediante una progresiva espiritualización de la marca convirtiéndola en un concepto cultural, una identidad ofrecida al consumidor. El acto de consumo aislado ya no es lo deseable, sino el sentido de pertenencia a una comunidad que participa del prestigio y de los valores básicos (*core values*) de las marcas.



Aunque incluso esta afirmación resultaría ingenua, porque un proceso más complejo, la privatización de los servicios públicos, ha extendido el ámbito de acción de la marca a áreas tradicionalmente no comerciales como la enseñanza, la promoción de actividades culturales o deportivas, el ocio, y el arte por supuesto. Sobre el espacio geográfico tradicional, las marcas han invertido un esfuerzo gigantesco en convertirse en la *diferencia que hace la diferencia*, al decir de Roszak. Las marcas son las grandes impulsoras del discurso digital, como sistema sustituyendo el status quo un tanto elitista de diferencias culturales basado en el universo del libro por un proceso aparentemente informal basado en la multi-opcionalidad y presidido por el espejismo de la gratuidad. La imagen de la izquierda muestra un autobús promocional de

Microsoft en un road-show (muestra itinerante). Las marcas se han lanzado a la calle, pero con una diferencia significativa frente al pasado, ya no estamos ante un mero signo identificativo diferenciador sino que nos hemos convertido en los receptores involuntarios de una estrategia global de proporcionar una experiencia auténtica al consumidor. Las multinacionales como Pepsi, Channel One, Big Macs, Disneylandia, Nike o Cover Concepts o Vodka Absolut,²⁵⁷ se disputan cada rincón físico y virtual de las instituciones culturales, educativas y artísticas como un callejón de cualquier bazar.



Robert Venturi, uno de los representantes de la arquitectura postmoderna frente al "tinglado decorado" para utilizar una expresión suya, de Las Vegas.

En principio parece fácil clamar contra este ultraje, esta vuelta de tuerca de la cultura empresarial, pero cualquier reacción, si resulta posible, pasa por desentrañar la estrategia o estrategias de su discurso. Para Onute Miller, responsable de eventos de la marca Tequila Souza, *"el arte está en una relación natural de sinergia con nuestro producto"*.²⁵⁸ El primer paso de esta estrategia

²⁵⁷ Para los responsables de comunicación de Vodka Absolut, Absolut ha redefinido el término evento, difuminando los contornos entre arte, moda, comunicación y marketing. En vez de entregar camisetas a los consumidores de esta marca en una inauguración, Absolut contratará los servicios de un artista local para que proponga un diseño exclusivo en dicha camiseta al igual que hizo Andy Warhol en 1985 con la botella de vodka.

"Hemos creado una galería de arte global, invirtiendo en talento en lugar de seguir con un concepto de mecenazgo tradicional. Los artistas tienen absoluta libertad en sus creaciones, siempre y cuando aparezca la botella de vodka de modo visible en el fondo de su obra. Nuestro compromiso con el arte se evidencia en proyectos como "Absolut Glasnost" una muestra de artistas soviéticos tras la apertura propiciada por Gorbachov, o proyectos con escultores (Arman), diseñadores (Galliano) e incluso tenemos nuestro propio catálogo de arte contemporáneo". *Absolut Art of the nineties*" (Traducción del autor, extraída de declaraciones de los responsables de publicidad de Absolut a los medios de comunicación).

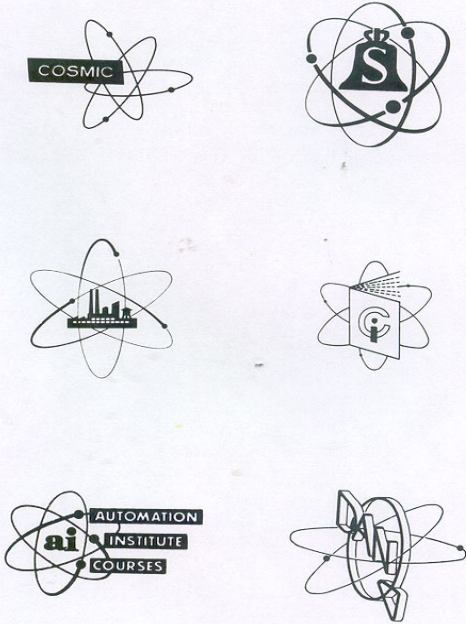
²⁵⁸ Klein, N., op cit, pág 58 y ss. *"Las marcas no son productos, sino ideas, actitudes, valores y experiencias (...). La separación entre patrocinadores y la cultura patrocinada ha desaparecido por completo"*.

audaz fue el coleccionismo de obras de arte contemporáneo (Saatchi, Coca Cola, Absolut, Philip Morris), porque los responsables de estas marcas en los años noventa no lo veían como una inversión a fondo perdido. A diferencia de los teóricos y críticos de la postmodernidad, para las multinacionales el arte no había muerto, no asistíamos al fin de los grandes relatos, a la implosión, a las estrategias de la ilegibilidad; el arte, para decirlo en términos de logística de distribución, presentaba grandes sinergias con cualquiera de sus productos. El reto para ambos, grandes marcas y artistas, era comenzar a trabajar juntos, evidentemente no en un arte por el arte, pero la oferta era inmejorable y su formato estaba avalado por el prestigio de las nuevas tecnologías.



Todos los experimentos de los artistas sobre los límites del arte, la revisión de las concepciones culturales, la globalización, el new-age, las minorías étnicas, los discursos fragmentarios, el feminismo, la cultura gay, todo absolutamente todo, tiene cabida, porque son consumidores potenciales. Todas las grandes marcas son productos y distribución. La marca no está en la tienda, sino que es la tienda, y si la tienda resulta ser una instalación de Christo, si los percheros son de Cucchi, los estampados están diseñados por Clemente, las etiquetas de composición de Sophie Calle, los maniqués de Janos&Dinos Chapman, todo ello forma parte de la lógica del hipercapitalismo, en la que los contenidos difusos, contradictorios, chocantes, ilegibles no perjudican en modo alguno la extensión de la marca.²⁵⁹

²⁵⁹ Klein, N., ibidem, pág 79. “En Virgin, todo es prácticamente actitud. Los negocios de Richard Branson son ante todo actitud. Virgin ha sido desde los comienzos una empresa de personalidad y Richard Branson nunca se ha

| | |
|---|---|
|  | <p>La asociación de la imagen de la marca con el progreso es un fenómeno muy destacado tras la II Guerra Mundial. Los logotipos de muchas empresas estadounidenses de los 50 incluyen un átomo basándose en el prestigio de la tecnología nuclear para poner fin a la II Guerra Mundial. Si revisamos la retórica de las marcas y de muchos artistas contemporáneos comprobamos que comparten un gran número de términos como multimedia, interconectividad, simultaneidad, virtualidad, interactividad, globalización, etc</p> |
|---|---|

El proyecto urbano es en muchos casos un tinglado decorado.²⁶⁰ Los gigantescos rótulos, las crudas y sofisticadas reproducciones de los decorados prometiendo comida, mujeres, dinero, limusinas eran mucho más que un reclamo. La gigantesca hamburguesa de veinte metros de diámetro no identificaba ningún producto, sino que era ya un territorio ritualizado para el consumo. Body Shop se identifica como una marca ecologista que colabora activamente con Greenpeace. El Banco HSBC era originariamente una institución que financiaba a los comerciantes de opio escoceses en la era victoriana. Su nombre comercial completo es Hong Kong Shanghai Banking Corporation, pero nadie lo conoce bajo su denominación completa. Es simplemente HSBC, con presencia en todo el mundo y firmemente convencido de su compromiso con la sociedad mediante una declaración de principios que semeja más una Constitución que un documento corporativo.²⁶¹

recatado de presentarse a sí mismo y de presentar su empresa como defensora del individuo débil frente a la gran y malvada corporación”.

²⁶⁰ En este aspecto, debe interpretarse como una de sus manifestaciones más claramente perceptibles, el auge de lo que Jameson denomina "demanda de arquitectura" en su ensayo "Equivalentes espaciales en el sistema mundial" (1991: 127-154). El trabajo citado se dedica íntegramente a los problemas que suscita la arquitectura postmoderna, la de Frank Gehry o John Portman, la derivada del programa de Robert Venturi y Scott-Brown "aprendiendo de Las Vegas", y la del estilo *High-tech*, por lo tanto, podríamos matizar la afirmación de Jameson, aclarando que esa "demanda" prefiere no una arquitectura funcional, sino la que nace del cruce entre lo decorativo y lo experimental. Toda esta reciente y exitosa estética constructiva se basa sobre la descomposición de los elementos y retóricas del modernismo arquitectónico, que en las nuevas obras ya únicamente persisten como rasgos formales sobre los que se decora con elementos de otros estilos del pasado, buscando siempre, y esto es muy importante, el aprecio del mercado.

²⁶¹ Conforme a su página web, los valores de HSBC son entre otros “Fomento de buenas prácticas medioambientales y de desarrollo sostenible y compromiso con el bienestar y el progreso en todas las comunidades locales”.

| | |
|---|--|
|  | <p><i>Mediante el sistema patentado por la empresa francesa Kamaleon, es posible la comunicación directa entre el anunciante y la audiencia gracias a la integración de un microchip en el cartel publicitario capaz de comunicarse con teléfonos móviles, o PDAs mediante la tecnología bluetooth. Las vallas publicitarias, el mobiliario urbano devienen servidores multimedia, y en fin, objetos comunicantes. Cuando la persona se acerca a un cartel de este tipo aparece un icono en el móvil y el contenido se captura de forma automática. A la información se accede mediante GPRS, 3G o Wi-Fi. El ingenio se revela como una potente herramienta de marketing personalizado y un preciso contador de las campañas publicitarias.</i></p> <p>(ABC, Miércoles 12/1/2005, Tecnología)</p> |
|---|--|

La finalidad de este trabajo no es meramente axiológica, ya que nuestro enfoque metodológico pretende constatar una serie de prácticas perfectamente acreditadas que derivan de la asociación (joint venture, en términos económicos) entre artistas y las grandes multinacionales. Independientemente del punto de vista que se adopte, esta situación ya existe, es real, al igual que en el Barroco, los grandes mercados de Latinoamérica se convirtieron en territorios privilegiados para su colonización mediante una tecnología adecuada para las necesidades de la época: el emblema.

V. LAS ESTRATEGIAS DE GESTIÓN GLOBAL DE LAS MARCAS

A) LA EVOLUCIÓN DE LOS SIGNOS DISTINTIVOS DE LAS MARCAS

1.- PROPUESTA DE DEFINICIÓN DEL TÉRMINO MARCA

Según la ley vigente española de Marcas aprobada en 1988, se entiende por marca *"todo signo o medio que distinga o sirva para distinguir en el mercado los productos o servicios de una persona de productos o servicios similares de otra persona"* (art 1). El artículo 2 del mismo texto legal proporciona un elenco de los signos o elementos que pueden formar parte de una marca *"palabras o combinaciones de palabras, imágenes, figuras, símbolos y gráficos, formas tridimensionales entre las que se incluyen los envoltorios, los envases, la forma del producto y su presentación"*.

Según el DRAE, el término marca proviene del vocablo <mark> de la lengua germánica, con el sentido de territorio fronterizo. La primera acepción de marca es *"señal hecha en una persona, animal o cosa para distinguirla de otra o denotar calidad o pertenencia"*. Esta definición se aproxima mucho al término inglés *"brand"* utilizado para referirse genéricamente a las marcas. El término *"brand"* derivado de **<brandr> (lengua nórdica antigua)** significa marcar

con hierro, ya que este era el procedimiento utilizado por los vikingos para reivindicar su propiedad sobre las cabezas de ganado pertenecientes a una familia.

El origen de la protección de los signos industriales coincide con el desarrollo del capitalismo industrial durante el siglo XIX y la preocupación de algunos participantes de las Exposiciones Universales respecto a la apropiación indebida de invenciones o ideas. Con esta finalidad se firmó en París el Convenio para la Protección de la Propiedad Industrial en 1883, centrado en la protección de tres grandes ámbitos: a) las patentes (invenciones), b) las marcas y c) los diseños industriales. Este Convenio ha sido objeto de numerosas revisiones en los últimos 125 años que se han instrumentado mediante los llamados arreglos, protocolos y tratados.

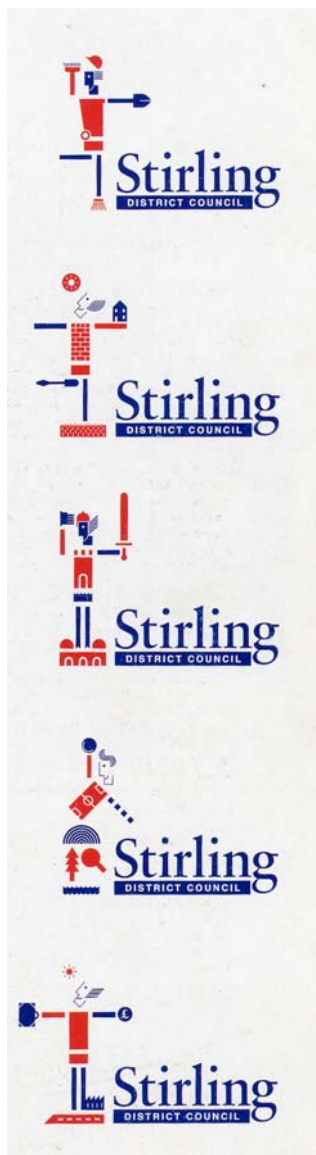
Las primeras noticias sobre privilegios de invención de las que se tiene constancia en la Europa occidental aparecen en los siglos XIV y XV. Tradicionalmente se ha tomado como primer privilegio de invención conocido en el mundo el otorgado en **1421** por la República de Florencia al celebre arquitecto **Brunelleschi** para una *"Barcaza con grúa para el transporte de mármol"*, pero en **1416** el Consejo de Venecia otorga a **Franciscus Petri**, de la Isla de Rodas, un monopolio exclusivo por 50 años para que nadie, excepto él y sus herederos, pueda construir un determinado tipo de *"Máquinas para majar y abatanar tejidos"*. Y es ya, en **1474**, cuando se publica en Venecia la primera Ley que va a regular estos privilegios. En general a partir del siglo XVI se conceden privilegios de invención y de fabricación por toda Europa, aunque en número escaso y conviviendo con otros tipos de recompensa para los inventores. Su concesión se sistematiza con la promulgación de normas legales como el *Statute of Monopolies* en Inglaterra (siglo XVII), la *Déclaration du Roi concernant les privilèges en fait de commerce* en Francia (siglo XVIII) o la *Commonwealth of Massachussets* en Estados Unidos (siglo XVII), que funcionan en la práctica como si fuesen leyes de patentes modernas puesto que se conceden a casi todo inventor que lo solicita.

2.- EL AUGE DE LAS MARCAS DE SERVICIOS

Durante un largo periodo, prácticamente un siglo, el espacio natural de las marcas eran los mercados nacionales e internacionales donde se encontraban sus destinatarios: los consumidores. Las dos guerras mundiales en el siglo XX y el proceso de descolonización potenció la aparición de grandes grupos empresariales capaces de abastecer a mercados muy distantes mediante una poderosa infraestructura de sucursales y redes de distribución. Hasta 1970, había prácticamente consenso por parte de teóricos y departamentos de marketing en cuanto al rol de la marca como elemento identificador de los productos manufacturados por las empresas. El discurso de la marca también era muy sencillo ya que se refería a elementos como el precio, la calidad, el prestigio, la garantía, la eficiencia, el grado de progreso técnico, el ahorro de tiempo o de energía o su diseño, conceptos

inmediatamente aprehensibles por los consumidores ya que era lo que esperaban de una marca.

En el marco de las primeras sentencias dictadas por tribunales mercantiles en el siglo XIX y a comienzos del XX referentes a las marcas, muchas de las demandas planteadas acusaban a los fabricantes de exagerar o atribuir al producto cualidades o méritos que no poseía. Los tribunales, por su parte, eran conscientes de que los folletos o reclamos publicitarios no debían ser tomados literalmente, porque era de esperar una cierta retórica empresarial, manejando figuras como la preterición, la hipérbole o la sinestesia para provocar determinados efectos en la percepción del consumidor e inducirle a comprar el producto. Entre el delito de estafa y el manual de especificaciones técnicas de una maquinaria había un amplísimo campo para el desarrollo de la literatura corporativa que cualquier destinatario prudente debería leer con un grado de cautela.



Sin embargo, a partir de 1970, debido a un complejo proceso que hemos analizado en parte anteriormente de movimientos contraculturales, filosofías, doctrinas y crisis económicas e ideológicas, se produjo una situación de desacreditación de los referentes tradicionales de los consumidores. Los cientos de manifiestos y textos sobre el fin del arte, de los relatos, de las organizaciones sociales jerárquicas, de los modelos políticos y religiosos, permitió a las empresas avanzar hacia otros espacios fortaleciendo su discurso mediante la omnipresencia de las marcas utilizando los canales tradicionales (prensa, revistas, folletos, emisiones de radio, anuncios en la televisión) y los canales ofrecidos por las nuevas tecnologías digitales (CDs, Presentaciones corporativas electrónicas, televisión por cable, vídeo, los teléfonos móviles, las agendas y organizadores electrónicas y los recursos de internet).

En la década de los 90, el crecimiento del marketing de servicios fue exponencial, y no solamente por parte de empresas relativamente nuevas que gestionaban información (consultorías, auditorías y proveedores de servicios globales y contenidos), sino también por entidades sin ánimo de lucro o entes públicos, como universidades o ayuntamientos. En 1993, por ejemplo, el ayuntamiento de Stirling en Escocia decidió contratar a una agencia de publicidad para desarrollar una campaña de comunicación que reflejase los nuevos cambios introducidos por una economía mixta en la que los servicios estaban sustituyendo a la industria. El

Ayuntamiento quería informar a los ciudadanos de los servicios que estaba

prestando y dejar de mostrarse como una organización abstracta organizada jerárquicamente para presentarse como un miembro más de la comunidad que presta servicios. Los logotipos tradicionales basados en un héroe de la historia escocesa, Robert the Bruce y en un bombero fueron reemplazados por figuras asexuadas, estilizadas construidas a partir de un código muy sencillo de elementos visuales (ladrillos y palas para representar las obras públicas, el área de deportes representada por un campo de fútbol, etc.).

El uso de figuras que parecían proceder del mundo del comic potenciaba la idea de acercamiento al usuario y la reiteración y combinación de las figuras para reflejar actividades muy diversas se consideró una estrategia muy efectiva para crear un código básico visual que no se circunscribía a las dependencias administrativas, sino que se expandía por toda la ciudad (obras, escuelas, camiones de la basura, construcciones, canalizaciones, polideportivos, concursos, actividades culturales, etc.).

Como señalaba Wally Olins en 1995, con la aparición de la tecnología de la información, la imagen corporativa afecta a todos los negocios de una compañía. La marca corporativa adquiere una naturaleza holística ya que las empresas invierten grandes cantidades de recursos en sus programas de identidad global. *"Las nuevas tecnologías tendrán un impacto cuando las empresas, especialmente en el área de servicios, pasen a los medios visuales como medio de comunicación"*. Otro fenómeno importante que se ha producido en los últimos veinte años es la ampliación del territorio de la marca del ámbito estrictamente corporativo al institucional. Fundaciones, asociaciones, entes administrativos, asociaciones políticas, religiosas y deportivas, incluso las repúblicas surgidas después de la caída de la Unión Soviética han recurrido a las agencias de publicidad internacionales para el diseño de logos, promociones, campañas e imágenes que transmitan un determinado mensaje o programa.

Una imagen institucional efectiva se considera la mejor estrategia de comunicación para dirigirse a una multitud de usuarios que proceden de lugares muy diversos y cuya relación con dicho ente, institución o empresa se canaliza principalmente por medio de las nuevas tecnologías.

3.- EL CATÁLOGO DE ARTISTA COMO EXPRESIÓN DE LA RETÓRICA POSTMODERNA

La primera impresión, un tanto acrítica sobre la naturaleza de un catálogo es que documenta un acontecimiento y un repertorio de cosas. Como veremos en un apartado posterior, pocos catálogos artísticos aspiran realmente a convertirse en instrumentos de conocimiento y elaborar una sistemática sobre la obra del artista. Estamos ante un género híbrido que se adapta perfectamente a la sociedad de los grandes acontecimientos mediáticos. Las colas en los museos, los escándalos, los montajes y en muchos casos, una obra que nunca ha sido exhibida ni llegará a exhibirse. El catálogo se convierte de este modo en una figura retórica, la sinécdoque, descrita en el Libro IV del

manual clásico de retórica Ad Herennium, en la que opera una sustitución conceptual, el contenedor por el contenido. Si diseccionamos las estrategias del catálogo artístico constatamos:

1.- La inversión de roles. El texto funciona como imagen y la imagen como texto. La disposición tipográfica de los textos en un catálogo apuntan más a su integración como imagen que a su legibilidad.²⁶² De hecho, en la parte introductoria del catálogo, la maquetación aprovecha al máximo los recursos tipográficos, muchas imágenes pueden leerse como texto y a la inversa. Si la profundidad de un emblema es su recorrido desde la imaginación del espectador, en el catálogo, la tercera dimensión consiste en la recreación del espacio o espacios donde se ha exhibido la obra.

2.- La hibridización. Indudablemente el auge del merchandising museístico ha impulsado el género del catálogo artístico. El estudio de las convenciones narrativas merecería un estudio aparte. La aparente muerte del arte preconizada por muchos teóricos ha ido acompañada de un florecer narrativo que reemplaza la supuesta falta de relatos maestros. Los dos polos de esta tensión pueden describirse como la aproximación poética a la realidad desde discursos procedentes de otras disciplinas como la filosofía, la antropología, la historia del arte, la psicología, etc. Numerosos autores paradigmáticos del campo de la filosofía o teoría de la postmodernidad como Deleuze, Vattimo, Bonito Oliva, Lyotard, Derrida, Baudrillard, Barthes, apadrinaron a artistas o movimientos artísticos comisariando exposiciones o escribiendo prólogos para los catálogos de bienales o muestras internacionales. Quien escribe para o en un catálogo, se convierte en el chamán de la obra expuesta.

La logística de la obra de arte se ha especializado enormemente. En cierto modo, el catálogo recupera bastantes estructuras de la oralidad que habían quedado sepultadas por la omnipresencia del texto que es leído silenciosamente en la conciencia del lector.²⁶³ No resulta fácil refutar este tipo de textos ya que no existe un referente fuera del propio texto. El crítico examina el estado de la crítica y la congruencia de los objetos producidos con el discurso predominante.

3.- La experiencia vital. Como ya había señalado el antropólogo Malinowski, las sociedades primitivas son homeostáticas, esto es, viven intensamente el presente. El catálogo es un rito de presente que se inserta en una genealogía del pasado.²⁶⁴ Independientemente de los criterios que se tengan sobre la obra

²⁶² Véase, Brea, J.I., *Alegorías de la ilegibilidad. Un ruidosecreto. El arte en la era póstuma de la cultura*, Mestizo, Murcia, 1992, pág. 63. En la postmodernidad, dice el autor, la palabra ha quedado privilegiada sobre la pintura. La reflexión del objeto ha terminado con el propio objeto. Habría una reflexión de la reflexión.

²⁶³ Es acertado el comentario de Walter J. Ong, *Oralidad y Escritura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, pág. 134 "Estamos en la era de la oralidad secundaria que posee asombrosas similitudes con la antigua oratoria en cuanto a mística de participación, etc. Sobre todo en el empleo de fórmulas rituales".

²⁶⁴ Bourdieu P., *Las Reglas del Arte*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1995, pág. 56 "A los recién llegados no les queda otro recurso que remitir continuamente al pasado- aprovechando el movimiento mismo a través del cual acceden a la existencia, es decir, a la diferencia legítima o incluso, durante un tiempo más o menos largo, a la legitimidad exclusiva- a los productores consagrados a los que se enfrentan y, consecuentemente, también a sus obras y la

de arte, es indudable que apela a la dimensión *ars gratia artis*, y que, como en la religión, hay elementos que escapan a cualquier intento epistemológico. Es precisamente esa dimensión emocional la que paradójicamente intenta suscitar el texto-imagen del catálogo. Intentaré explicar esto con mayor detalle. Decía el poeta portugués Pessoa que la vida perjudica la expresión del arte y esto ha sido percibido de inmediato por los escritores de catálogos artísticos. Al final, ante la obra de arte, la única validación es la experiencia auténtica del espectador. El texto no puede ser texto porque su mera legibilidad obligaría a un salto al vacío al contemplar las obras. Es necesario por ello, predisponer al lector. La petición de principio es la presunta comunicabilidad de la obra del artista, su capacidad de resonar en otra persona que no es el creador y con unas vivencias muy distintas. El texto ha de evocar, permitiendo que el espectador participe en el espacio y el tiempo de la muestra.

Muchos catálogos incluyen a este fin muchos bocetos y estudios previos de las obras que no se recogen en la exposición, incluso obra anterior no expuesta y toda suerte de documentación gráfica sobre el quehacer del artista.

4.- La dimensión multidisciplinar. El artista en solitario gesta la obra. Esta obra, al igual que el chocolate que conocieron los conquistadores en Méjico, es terriblemente amargo. Se hace necesario un proceso de dulcificación, de contextualización. Todo un equipo multidisciplinar se pone en marcha. La enumeración, ya de por sí, es significativa: Comisarios, Conservadores, Fotógrafos, Técnicos de fotomontaje, Diseñadores gráficos, Tipógrafos, Traductores, Coordinadores, Críticos, Historiadores del Arte, Gestores económicos, Revisores, etc. De pronto la individualidad del artista se transforma en una sociedad anónima regida por el cálculo mercantil o la oportunidad política. El comisario y el coordinador del proyecto asumen la responsabilidad del plan general de la obra y la inserción de los saberes especializados dentro de ella. Se produce un ocultamiento de la obra del artista a favor de las convenciones muy ritualizadas que van a articular su presentación. Ya no es solo la reputación del artista la que está en juego, sino el buen nombre muchos profesionales que se prestigian entre sí. Nada diferencia la gestación de un catálogo con la producción de un programa para la televisión. El artista puede ignorar que existen unos roles muy específicos para la puesta en escena. No importa. El artista tiene que aprender a delegar, porque la dimensión pública de su obra está ocupando prime-time y recursos muy costosos. El catálogo puede por tanto leerse como un manual de logística de distribución de la obra de arte.

5.- El espejismo del referente. No habría en principio ninguna razón para atribuir mayor verosimilitud al catálogo que a la muestra. Ambos son lugares espaciales donde se desarrolla una puesta en escena muy particular. Lo que sí es dudoso es que exista la correspondencia pretendida entre uno y otro. Pocos artistas se ven representados en los catálogos, pero lo que es indudable es que el catálogo crea un museo óptico bien paralelamente o como parte de la

afición de los que permanecen fieles a ellos. Debido a ello, las galerías o editoriales, como los pintores o escritores, se reparten todo momento según su edad artística (...)."

muestra. Esto puede apreciarse especialmente en los catálogos americanos donde el afán de interacción con el espectador es desmedido.

Tan importante como la obra es documentar el proceso de la obra, poder visitar el estudio del artista. En el museo o sala de arte, la obra se dispone con criterios museográficos²⁶⁵, en el catálogo la obra se organiza con criterios empáticos. Examinemos, por ejemplo, del catálogo de Richard Gober²⁶⁶ Las primeras cincuenta hojas están constituidas, casi exclusivamente por documentación gráfica donde el artista, que conforme a la convención ignora la presencia del fotógrafo, ejecuta todo tipo de acciones atrapado por una cámara oculta que intenta satisfacer la curiosidad del lector-comprador. Una estatua de escayola de la virgen con una tubería en el centro no resulta especialmente atractiva, ni comprensible. Precisamos de cuarenta hojas para ver la relación de Gober con las imágenes devocionales, su orientación sexual, sus obsesión por la iconografía católica, su conjunto de creencias desde las que articula una propuesta. Esta ausencia del referente ha sido sobradamente analizada por Baudrillard como panorama de la postmodernidad. La simulación hoy día no corresponde a un territorio o a un referente. Estamos ante lo hiperreal. El mapa ya precede al territorio como el catálogo a la exposición. El catálogo como suplantación de lo real por los signos de lo real.²⁶⁷ Para el neo-estructuralista Ihab Hassan, el significante ha despojado al significado de su preeminencia de antaño. Orfeo devorado. En el camino iniciado por el *Finnegan's Wake* de Joyce los signos opacos ya no remiten a sus objetos. Igual ocurre con la estrategia del catálogo que se genera con ocasión de un hecho real aunque sus signos ya no guardan apenas relación alguna ni con los objetos ni con el acontecimiento. ¿Acaso el sangrado rectangular de las fotografías guardan alguna relación con las obras? ¿No funcionan independientemente como iconos visuales? ¿Existen realmente esas obras y con esos formatos, tonos y colores?

El catálogo es también el territorio de la metonimia, en este caso, el autor por la obra. El prestigio de numerosas marcas basado en la personalidad o fama de sus anunciantes (deportistas, actores, políticos) incluye también en su nómina a artistas que trabajan en campos muy diversos. En su análisis del acceso de la cultura popular al arte mediante el movimiento pop, el crítico estadounidense Lawrence Alloway²⁶⁸ señalaba que el éxito del pop consistió en su capacidad de transfigurar los emblemas de la cultura popular en un arte alto (high art). La cultura urbana de las masas, el comic, la publicidad, los productos de los supermercados, el ocio de los no-lugares como los parques de atracciones, la

²⁶⁵ Guideri, R., *El Museo y sus Fetiches*, Tecnos, Madrid, 1998. pág 47, "El desorden de la muchedumbre del museo no es sino espectáculo del desorden del mundo. En toda exposición asistimos a una heterogeneidad ritual. El orden extiende el desorden. Quizá el orden de este siglo consista, nada mas, que en admitir que el desorden no es reabsorbible." Esta situación ya la contemplaba Confucio en sus *Analectas*: "Si los conceptos no son justos, las obras no se realizan, si las obras no se realizan, la justicia no es rigurosa. Por ello, no hay que tolerar que las palabras no estén en orden".

²⁶⁶ Catálogo de Richard Gober, Editado por THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, Los Angeles, 1997. (Coordinador Paul Simmel).

²⁶⁷ Baudrillard, J., *Cultura y Simulacro*, Editorial Kairós, Barcelona, 1978, pág 37, "La simulación se caracteriza por la procesión del modelo de todos los modelos sobre el más mínimo de los hechos. Todas las interpretaciones son posibles. La cuestión es probar lo real con lo imaginario. Hay una red de signos artificiales liada inextricablemente con los signos reales. Lo real devora toda tentativa de simulación (...)"

²⁶⁸ Alloway, L., *Pop Art*, Collier Books, New York, 1974.

ciencia ficción, las terapias alternativas, los movimientos de la nueva era, los carteles y reclamos publicitarios de colores saturados y protegidos por un barniz, el graffiti, y los múltiples gestos banales del consumismo fueron elevados a la categoría de un arte que apuesta por la vida real.

La biografía de Basquiat, un artista que comenzó pintando graffitis en los barrios marginales de Nueva York y que posteriormente se convirtió en un artista revelación aupado por las galerías más prestigiosas de Nueva York, ofrece muchas lecturas, pero es indudable que ha de entenderse en el contexto de la sociedad neoyorkina de los 80. Como señala Tom Wolfe en la novela-crónica del Nueva York de la década de la especulación (1980-1990), *La Hoguera de las Vanidades*, había que liberar presión social y buscar héroes entre los colectivos no suficientemente representados. Este será el poder formidable del mercado del arte, convertir toda posible disidencia social, sexual, religiosa o política en una manifestación artística. La progresiva independencia del concepto de marca respecto a su referente, comparte muchos rasgos con el periodo final barroco en el que la tecnologización de los emblemas permitiría una Contrarreforma en la que Dios no estuviese presente.

El texto de los catálogos experimenta numerosos cambios por influencia del discurso acelerado de las nuevas tecnologías. He recogido dos ejemplos del estado de cosas.

El primero pertenece al catálogo editado por la Caixa sobre la obra del pintor Jiri Georg Dokoupil.²⁶⁹ El autor de uno de los textos, Francisco Rivas, nos acerca a la imagen pretendida del artista-chaman como ser accesible: *"Sorprendo a Dokoupil en su casa, al anochecer, enfrascado en una tarea que en nada se corresponde con la leyenda más bien terrible que acompaña a los artistas alemanes de su generación. Cómodamente, arrellanado en un sillón, copia dibujos de Maillol. Sobre una mesa de trabajo, la reproducción de un desnudo de Kisling está preparada con el mismo objeto (...). No era cuestión de enfrascarse en discusiones más o menos teóricas, entre otras razones, porque ambos compartíamos la misma desconfianza sobre el papel de la teoría en relación con la pintura. La atmósfera en el patio era de una serenidad casi empalagosa (...)"*

El segundo ejemplo procede del Catálogo denominado Ruckus Manhattan de Rod Grooms.²⁷⁰ El autor del texto intenta ajustar el tempo de su narración al carácter de la obra de Grooms. La descripción de su frenesí creador, nos coloca como lectores en su estudio, el momento mágico en que la materia es objeto de transformación: *"En primer lugar relájate escuchando la historia informal de la evolución Groomiana de Ruckus, desde edificios en llamas a exhibiciones de marionetas ambulantes en Venezuela y noches de estreno sin luces (...). Maravíllate de las aventuras alocadas del No Gas Café y las impresionantes reconstrucciones de los carpinteros y electricistas. Contempla los metros de*

²⁶⁹ Dokoupil, J.G., *Exposición organizada por la Fundación Caja de Pensiones, 7 de febrero-15 de marzo de 1989, Sala de Exposiciones de la Fundación*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1989.

²⁷⁰ Judd, T., *Red Grooms and Ruckus Manhattan*, George Brazillier, Nueva York, 1977.

tela, los litros y litros de pintura, los océanos de celastic, el vinilo devorado por esta colosal estructura medioambiental que chirría, gruñe y parpadea (...)"

Pero el catálogo también es el territorio de la reconciliación arte-ciencia. Un buen grupo de catálogos adoptan un tono propio de la descripción científica. Catalogar es subsumir, desarrollar una taxonomía. En estos casos abundan las citas de publicaciones especializadas, preferentemente entroncadas con nuevas tecnologías (informática, nueva matemática, física cuántica, modelos sociológicos...). He seleccionado un texto incluido en la publicación *Supports Surfaces*, dedicado al artista francés Daniel Dezeuze.²⁷¹

"A pesar del somero cromatismo, Dezeuze no sitúa su reflexión en la pictorialidad, sin en la importancia del grafismo y la importancia del enrejado. (...) Los espacios vacíos dan ritmo a la pared a través de una división aleatoria. Las ondulaciones inherentes al material destilan una geometría imperfecta.(...)"

El catálogo participa de todas las categorías estéticas mediante una estrategia de apropiación. Tanto el catálogo analógico como el digital generan un efecto de ralentización, al igual que los espejos catadióptricos o las perspectivas anamórficas del barroco; los cambios de formato permiten un desdoblamiento entre lo trivial y lo trascendente, asistimos a una estetización del espacio y también del tiempo. Esta técnica de estilización del tiempo ha sido desarrollada con gran eficacia por el video-art. En la serie de videos de Bill Viola titulada *The Passions*, las imágenes han sido filmadas con una ralentización extremada. En *The Greeting* (1995), que narra el encuentro de dos mujeres, Viola la filmó a 300 fotogramas por segundo en vez de los 24 del cine ordinario. Las mujeres se aproximaban la una a la otra con tal lentitud, que resultaba difícil para el espectador percibir el movimiento. Esta obra exigía abandonar la percepción casual y rápida de las imágenes típica de la cultura de masas a favor de un escrutinio minucioso, similar al que efectuamos cuando nos enfrentamos a los complejos cuadros de la pintura tradicional. Otros videoartistas como Sam Taylor Wood adoptan conscientemente procedimientos o artificios inspirados en el estilo barroco.

Viola también ha experimentado con las pantallas planas de plasma, convirtiéndolas en retablos mediante un tratamiento muy cuidadoso de la luz y de la disposición de las figuras en actitudes emblemáticas, como en su trabajo *The Quintet of the Astonished*, (*El Quinteto de los Asombrados*) 2000 basado en la percepción del asombro. La resolución de la pantalla permite captar los más sutiles matices de la piel y de la expresión de los protagonistas, del mismo modo que el papel satinado del catálogo y la alta definición del escaneado de las imágenes pretende suscitar una fascinación en el lector a partir de cualquier fragmento de la obra representada.

²⁷¹ VVAA, *Los años Supports Surfaces en las colecciones del Centre George-Pompidou*, Catálogo publicado por el Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 1998.



Still Life. (El bodegón). 2001. Esta obra de Sam Taylor Wood es una reflexión sobre la vanitas del Barroco. La fruta se va descomponiendo rápidamente ante los ojos del espectador.

La fragmentación de los procesos artísticos, su reversibilidad mediante el tratamiento digital de textos, imágenes, sonidos y recorridos permite aislar cualquier aspecto de este proceso y comercializarlo independientemente. El artista tradicional no tenía aura, su dimensión aurática se transfería a la obra. El artista contemporáneo tiene un aura mediática, espectacular, provisionalmente dorada y expuesta a las estrategias de las campañas de comunicación.

El catálogo artístico es la expresión más fiel de ese paso de lo intangible a lo cuantificable, al proceso de reificación y divulgación del valor simbólico al valor de cambio. Pensemos en la mayor parte de las exposiciones que se organizan en la actualidad compuestas por piezas más o menos inaccesibles al público, bien por sus dimensiones o por el contexto que generan. ¿No hay acaso, una sensación de vacío al abandonar las salas? No puede ser, que la emoción estética, el asombro, el horror, el pánico, lo sublime se queden para siempre en el lugar que alberga dicha colección. ¿No nos llevaremos nada? ¿No habrá una metonimia efectiva que traslade convenientemente la catarsis allí experimentada? La respuesta es afirmativa, el catálogo.

Desde esta perspectiva, el catálogo puede definirse como una parte alícuota del capital intelectual del artista divisible en unidades idénticas que transmiten los mismos derechos.²⁷²

²⁷² Véase a este respecto el Capítulo I del T.R.L.S.A aprobado por Real Decreto Legislativo 1564/89 y que regula las Sociedades Anónimas en España y nótese los abundantes paralelismos del catálogo concebido como una acción.

4.- LA ESPIRITUALIZACIÓN DE LAS MARCAS. UNITED COLOURS OF BENETTON

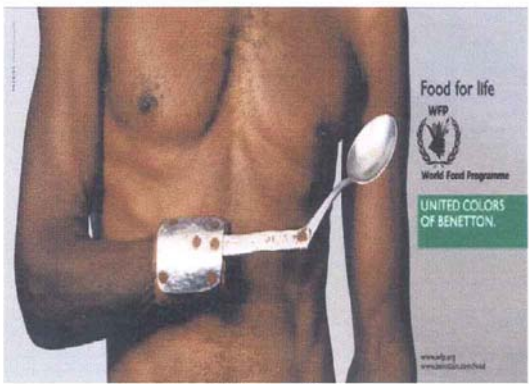

Luciano Benetton : "La finalidad de la publicidad no es vender más, tiene que ver con la publicidad institucional, cuyo objetivo es comunicar los valores de la empresa. Queremos transmitir una imagen única y sólida que pueda ser compartida en cualquier parte del mundo."

Oliviero Toscani : "No estoy aquí para vender suéteres, sino para promocionar una imagen".

La historia de Benetton refleja en gran medida la recepción de los emblemas en la sociedad post-industrial. Benetton comenzó siendo un negocio familiar como tantas otras marcas. La primera tienda se abrió en 1969. Posteriormente desarrolló una ambiciosa política de expansión en el extranjero abriendo establecimientos muy selectos. Sin embargo, el producto original de Benetton no aportaba en sí mismo ninguna novedad en términos de diseño o concepción. Podría haber sido otra gran empresa dedica a la venta de ropa. Sin embargo Luciano Benetton dio un paso fundamental en la estrategia del producto: diferenció netamente la publicidad del producto, de modo que sus anuncios esperados, comentados y objeto de polémica en todo el mundo se convirtieron en entidades independientes, marcas en sí mismos,²⁷³ imágenes percusivas para utilizar la jerga de la emblemática.

Benetton ha tocado en sus campañas publicitarias todos los temas tabúes, desde el SIDA, la guerra de Bosnia, la esclavitud infantil, la discriminación racial y lo ha hecho desde el convencimiento que ya no vende productos, vende presencia mediática. La estrategia del estremecimiento, ha sido asumida plenamente por Luciano Benetton en la persona de su director creativo, Oliviero Toscani cuyas imágenes han ido resultando progresivamente más chocantes hasta su reciente cese. En la imagen inferior, podríamos pensar a primera vista que estamos contemplando un retablo barroco. Tampoco hay mayor inconveniente en retratar a un hombre mutilado cuya prótesis hace las veces de cuchara. La justificación del máximo dirigente de la compañía radica en que: *"resulta necesario adoptar una postura firme en el mundo real, no vamos a utilizar nuestro presupuesto de publicidad para que los consumidores se sientan felices con el producto, hemos optado por una estrategia en que las cuestiones sociales y no la ropa asumen el papel primordial"*.

²⁷³ Esta visión de la marca como un evento, ha sido posteriormente incorporada a la cultura empresarial de muchas multinacionales. El presidente de Quakers Oats afirmaba que *"si la empresa tuviese que dividirse, me quedaría encantado con las marcas y los nombres registrados, y los demás podrían llevarse el resto de los activos"*. (Véase Bassat L., op cit., pág 204).

| | |
|---|---|
|  <p>Picture 16 Food for Life (2003)</p> |  <p>Picture 12 A man (David Kirby) dying of AIDS surrounded by his family members (1992)</p> |
| Comida a cambio de vida (2003). | Un hombre (David Kirby) muriendo de SIDA, rodeado de sus familiares (1992). |

Evidentemente uno puede albergar dudas más o menos razonables acerca del compromiso social de Benetton. No obstante, lo realmente novedoso a los efectos de estrategia visual es generar una iconografía independiente del producto. La ideología de Benetton ha sido el primer paso de una profunda transformación en la percepción de las propias grandes multinacionales que han asumido el rol de proveedores de contenidos y de líderes de opinión. El argumento de las marcas es poderoso, su presencia no está avalada por las difusas teorías de la soberanía sino por la propia aceptación en el mercado. Cuando un producto fracasa, escuchan a los consumidores y lo retiran.²⁷⁴ Las marcas no esperan cuatro años para llevar a cabo sondeos de opinión, las marcas invierten inmensos presupuestos (*above/below the line advertising*) en descubrir qué demanda la ciudadanía, cuál es el grado de aceptación y potencia al máximo su dimensión participativa. El discurso ideológico de las marcas reside en aprovechar el vacío de los grandes discursos para desarrollar una estética visual centrada en actitudes. La interacción texto e imagen en el discurso post-industrial, controlado por la jerga pseudo-científica de numerosos teóricos, genera un modo de mirar y una retórica específica de la tecnología vinculada a la sociedad de consumo. El analfabeto en la sociedad actual es aquel que no es capaz de procesar o entrar en el juego de las imágenes/textos evanescentes.

El eslabón siguiente en la era de la ciber-reproductibilidad radica en la escisión y reagrupación prácticamente infinita de los procesos. Esta fragmentación se lleva a sus ultimas consecuencias en el fenómeno del

²⁷⁴ En 1980 Roberto Goizueta sustituyó a Paul Austin en la presidencia de Coca Cola y decidió emprender una restauración del producto, mejorando la fórmula antigua. El 23 de abril de 1985 se presentó formalmente el "New Coke". Tras unos momentos iniciales optimistas, la empresa comenzó a recibir una media de cinco mil llamadas diarias de protesta. Casi todas las quejas se debían a que los consumidores se sentían traicionados respecto a la lealtad que habían tenido con la marca durante toda su vida. El 11 de junio de 1985, esto es, un mes y medio después, se retiró del mercado el nuevo producto y se comenzó a comercializar el mismo producto de siempre, con el nombre de "Coca Cola Classic". El valor de las acciones se disparó. ¿Cuál es la moraleja? Las empresas no son como las administraciones públicas, ellas sí escuchan a los clientes, y la información que reciban de ellos no se archiva de un modo burocrático sino que se procesa de modo casi inmediato para adoptar decisiones en el menor tiempo posible que se ajusten a las expectativas del mercado.

bundling de productos cuya relación entre sí es alegórica. El artista, inserto en el universo de las marcas, participa consciente o inconscientemente de la concepción del proceso de creación como una estrategia. Cada elemento de su creación puede aislarse e integrarse en sucesivas estrategias.



Las marcas no tienen empacho en abordar cualquier temática desde la óptica del “*slice of life*” (fragmento de la vida), pequeñas historias que comparten con sus consumidores. No hay temas políticamente incorrectos, ya que las marcas se presentan como ideológicamente blandas, en constante interacción con su público objetivo, lo que les permite utilizar la ironía como recurso privilegiado para distanciarse de los contenidos y privilegiar el producto.

Fragmentos de la una campaña de publicidad de Duracell. La reversibilidad entre lo trágico y lo cómico, principio inspirador de la tragicomedia barroca, es uno de los recursos utilizados por los publicistas de Duracell. La muerte de un ser querido (trágico) y el acto solemne de dictar un testamento (ante una cámara de vídeo) incorpora un elemento cómico (en el momento de designar al heredero, se interrumpe la grabación porque las pilas de la cámara de vídeo se han agotado). El recorrido del espectador por estas imágenes emblemáticas (la muerte, la soledad, la melancolía) proporciona a la empresa un hilo conductor para su lema (la cuña publicitaria): **Mejor usa Duracell, duran hasta un 50% más.**



ACCADEMIA DELLE BELLE ARTI DI VENEZIA
PROGETTO DI DOTTORATO EUROPEO - DICEMBRE 2010
DOTTORANDO: ALFREDO GUTIÉRREZ-KAVANAGH
DIRETTORE DELLA TESI: PROF. DR. ALBERTO GIORGIO CASSANI

| | |
|-----------------------------------|---|
| TITOLO DELLA TESI: | <i>LA TRASFORMAZIONE DEGLI EMBLEMI IN MARCHI NELLA SOCIETÀ POST-INDUSTRIALE ANALIZZATA DALLA PROSPETTIVA DELLE NUOVE TECNOLOGIE.</i> |
| ARGOMENTO GENERALE DELLA RICERCA: | La nostra ricerca in Italia s'incentrerà sull'opera <i>L'Idea del Teatro</i> di Giulio Camillo Delminio (1480-1540) con la finalità di stabilire parallelismi tra il suo progetto di un teatro universale della conoscenza organizzato in cerchi concentrici e l'architettura adoperata dai sistemi informatici per permettere allo spettatore/utente di interattuare o navigare avendo accesso attraverso ipervincoli a sistemi d'informazione gerarchizzata |
| DOTTORANDO : | ALFREDO GUTIÉRREZ-KAVANAGH |
| CENTRO/DIPARTIMENTO | ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI VENEZIA |
| DIRETTORE DELLA TESI: | PROF. DR. ALBERTO GIORGIO CASSANI, DOCENTE DI ELEMENTI DI ARCHITETTURA E URBANISTICA |
| COORDINATRICE DELLA TESI: | PROF. DR. LAURA SAFRED, DOCENTE DI STORIA DELL'ARTE MODERNA |

Sinopsi: Il progetto di ricerca di questa tesi s'incentra sull'analisi delle strategie di creazione, organizzazione e disseminazione dei contenuti visuali nell'era digitale come un processo che approfitta delle numerose tecnologie dell'immagine provenienti dalla emblematica e dai palazzi della memoria del periodo classico e barocco.

Le risorse della retorica classica provenienti dal mondo dell'oralità soffrirono una profonda trasformazione con l'apparizione della cultura del libro che permette di creare uno spazio critico motivato dalla distanza tra il creatore/scrittore e il lettore del testo o delle immagini. L'iconografia ed emblematica barocca potenziata dalla nascita della stampa, favorirono il raffinarsi del processo d'ideologizzazione delle immagini. La nascita della cultura digitale ha avuto un profondo impatto nei processi di creazione, generazione e disseminazione d'immagini, il cui prestigio è basato in tante occasioni sulle novità e sul progresso tecnico. Questa tesi affronta precisamente le strategie adoperate dai gestori della società post-industriale, paragonandole con quelle implementate dagli artefici della Riforma e della Controriforma nel transito da una società eminentemente orale verso la cultura del libro e le relazioni, somiglianze e contraddizioni fra testo ed immagine in questi due periodi di profonda trasformazione nella trasmissione della conoscenza.

INDICE

| | | Pagina |
|------|---|---------|
| I | CONSIDERAZIONI PRELIMINARI. METODOLOGIA. SCOPO DELLA RICERCA SUL PENSIERO E SULLE OPERE DI GIULIO CAMILLO. GESTIONE DELLA MEMORIA NELL'ERA DIGITALE | 201-204 |
| II | L'UNIVERSO DI GIULIO CAMILLO DELMINIO | 205-206 |
| III | IL CENACOLO DI ALDO MANUZIO. LA REPUBBLICA DI VENEZIA: SINTESI CULTURALE DI TRADIZIONI ORIENTALI E OCCIDENTALI | 207-210 |
| IV | GIULIO CAMILLO E LA TRADIZIONE ERMETICA RINASCIMENTALE | 211-215 |
| V | L'UNIVERSO VISUALE DI GIULIO CAMILLO | 216-220 |
| VI | LA CABALA E IL REPERTORIO ICONOGRAFICO DI GIULIO CAMILLO | 221-230 |
| | 1. Introduzione | 221-223 |
| | 2. Il contesto della Cabala | 224-228 |
| | 3. La Cabala come sistema d'organizzazione del sapere perenne | 228-230 |
| VII | ALCHIMIA E ICONOLOGIA. IL CONCETTO DELLA TRASMUTAZIONE NELLE OPERE DI GIULIO CAMILLO | 230-233 |
| VIII | LE MEDAGLIE COME IMPRESE PERSONALI. UT PICTURA POESIS | 233-236 |
| IX | L'INFLUENZA DELL'EMBLEMATICA NELLA CONCEZIONE DEL TEATRO DI GIULIO CAMILLO | 236-240 |
| | 1. Definizione del termine Emblematika | 236-237 |
| | 2. Emblemi e Architettura. Sistemi di Persuasione | 237-239 |
| | 3. <i>Ut pictura poesis</i> | 239-240 |
| X | IL PROGRAMMA ICONOGRAFICO DI GIULIO CAMILLO. RAPPORTI IMMAGINE-TESTO NEL TRANSITO DAL QUATTROCENTO AL CINQUECENTO | 241-247 |
| | 1. La <i>Hypnerotomachia Poliphili</i> attribuita a Francesco Colonna | 241-245 |
| | 2. L'Allegoria della Prudenza | 246-247 |
| XI | LA SIMBOLOGIA SOLARE DI GIULIO CAMILLO DELMINIO | 247-248 |
| XII | LE CAMERE DELLE MERAVIGLIE. LO STUDIOLO DI FRANCESCO I. WUNDERKAMMER. IL GUSTO PER LA MERAVIGLIA | 248-259 |
| | 1. La ricerca della meraviglia | 248-252 |
| | 2. Le Stanze delle meraviglie. Percorso storico | 252-257 |
| | 3. Il armadietto | 257-259 |
| XIII | IL TEATRO COME RETORICA NEL RINASCIMENTO | 259-265 |
| | 1. Il contributo del teatro rinascimentale italiano | 259-263 |
| | 2. Il teatro come sistematizzazione del sapere | 263-265 |
| XIV | IL PROGETTO DEL TEATRO DI GIULIO CAMILLO | 265-279 |
| | 1. Genesi del progetto | 265-271 |
| | 2. <i>L'Idea del Theatro</i> | 271-277 |
| XV | LA RICOSTRUZIONE DEL TEATRO DI GIULIO CAMILLO | 278-284 |
| | 1. Il teatro come precursore delle architetture virtuali | 278-281 |
| | 2. La migrazione delle immagini | 281-284 |
| XVI | IL PROGETTO A LUNGO TERMINE DEL TEATRO DELLA MEMORIA DI GIULIO CAMILLO DELMINIO NEL CONTESTO DELLE NUOVE TECNOLOGIE | 285-288 |
| XVII | CONCLUSIONI DEL PROGETTO DI RICERCA | 289-290 |

I. CONSIDERAZIONI PRELIMINARI. METODOLOGIA. SCOPO DELLA RICERCA SUL PENSIERO E SULLE OPERE DI GIULIO CAMILLO DELMINIO. GESTIONE DELLA MEMORIA NELL'ERA DIGITALE

Dopo essere stato quasi dimenticato per oltre tre secoli, dalla seconda metà del ventesimo secolo c'è stato un crescente interesse per la figura e le opere di Giulio Camillo Delminio, friulano, che coincide con la nascita di nuove tecnologie nell'era digitale. La prima ricerca importante avviene grazie a Francesco Altan²⁷⁵ che ha pubblicato uno studio dettagliato che è stato utilizzato da ricercatori successivi nel periodo neoclassico. Pochi anni dopo, Tiraboschi,²⁷⁶ nella sua *Storia della letteratura italiana*, ha dedicato parole di disprezzo per Giulio Camillo equiparandolo ai tanti ciarlatani e truffatori che hanno percorso le corti europee cercando di ottenere il favore e la protezione del sovrano. L'ideologia scienziata del Neoclassicismo è responsabile dell'eliminazione di qualsiasi riferimento nei testi scolastici ad ogni possibile connessione della scienza con il percorso magico ed ermetico del Rinascimento. Nei prossimi due secoli, la scienza svilupperà dei miti accattivanti per rivendicare la sua posizione di supremo interprete del mondo inteso come un insieme di fenomeni misurabili.

Nel saggio²⁷⁷ quasi-profetico di Vannevar Bush, Direttore della Agenzia di Investigazione e Sviluppo Scientifico statunitense, pubblicato nel 1945, l'autore si è fatto una serie di domande importanti per il divenire della scienza fino alla cooperazione senza precedenti di scienziati di diversi settori durante la Seconda guerra mondiale. In questo saggio Bush sostiene come la crescita esponenziale delle ricerche e pubblicazioni scientifiche porterà a una iper-specializzazione del sapere e che nessuno scienziato avrà il tempo materiale di seguire i progressi di tutti gli sviluppi nei settori tradizionali (fisica, chimica, biologia, ecc.). Egli descrive con notevole successo, a mio avviso, il divario tra produzione e distribuzione della conoscenza: «Professionalmente, la nostra modalità di trasmissione e la revisione dei risultati delle nostre ricerche sono identiche a quelle usate secoli fa e oggi sono del tutto inadeguate per questo ruolo». A che cosa serve avere file compressi e documenti di informazioni, se non abbiamo un sistema efficiente per la gestione, ha chiesto Bush circa trenta anni prima della comparsa dei primi computer.

Sarebbe perfettamente possibile fare un esame della struttura formale della pubblicazione di Bush, dal punto di vista delle risorse della retorica e tracciare una comparazione con molti testi pubblicati nel corso del Quattrocento fino al Settecento in cui ancora la frattura tra arte e scienza non si era ancora prodotta. Le numerose immagini e figure retoriche che si possono trovare in testi scientifici da Archimede a Einstein non sono dei propositi vani; al contrario, cercano di mostrare al lettore la via per la struttura profonda delle cose. Quando nel sopradetto saggio

²⁷⁵ FRANCESCO ALTAN, *Memoria intorno alla vita ed all'opere di Giulio Camillo Delminio: Nuova Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, Venezia, Zane e Occhi, 1755, pp. 238-288.

²⁷⁶ GIROLAMO TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, vol. VII, Modena, Società Tipografica, 1776.

²⁷⁷ VANNÉVAR BUSH, *As We May Think*, Boston, The Atlantic Monthly, 1945.

troviamo l'espressione inglese "threading through the maze", (letteralmente, seguire la palla attraverso il labirinto), viene subito alla mente il mito del Minotauro che viveva in un labirinto-palazzo costruito da Dedalo, il prototipo dell'uomo rinascimentale, supremo conoscitore delle arti, ingegnere, scultore e architetto. A questa potente immagine archetipica, Giulio Camillo dedica la quinta gradinata nella *Idea del Teatro*, nel capitolo intitolato Pasifae moglie di Minosse e madre del Minotauro, mostro nato dagli amori contro natura di Pasifae con un toro inviato da Poseidone.

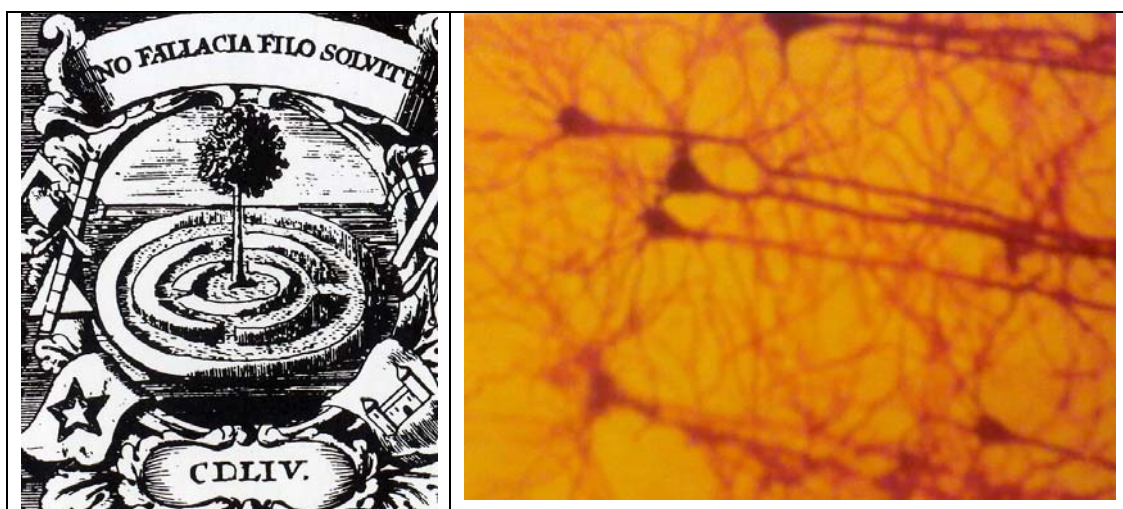
Attualmente disponiamo di importanti studi critici, filologici o storici su Giulio Camillo attraverso gli sforzi di esperti come Lina Bolzoni, Frances Yates, Marco Turello o Cesare Vasoli. Altri ricercatori nel campo della teoria della comunicazione si sono concentrati sulla ricostruzione del teatro che credono, giustamente, uno dei precursori del modello del sistema di collegamenti ipertestuali utilizzati dalle reti virtuali per offrire una visione del mondo e un modo di gestire le informazioni. Tuttavia, non c'è stata praticamente nessuna ricerca da parte d'artisti ed esperti della storia della grafica o simbolica sul contributo dell'autore al rapporto tra testo e immagine, un argomento tra i più dibattuti e controversi nella postmodernità. Le riflessioni di Giulio Camillo sulla tecnologia delle immagini e di come si sono incorporati nella nostra vita per stuzzicare tanti percorsi predefiniti sono indubbiamente presenti. Di fronte al deficit d'immagine nell'ambito privato che ha caratterizzato la storia dell'umanità fino al Novecento, quando si produce il fenomeno della riproducibilità tecnica, il nostro contesto attuale è caratterizzato da un pensiero o di essere pensato di immagini.

L'opera di Camillo solleva una questione fondamentale: la trasmissione della conoscenza come un rito di passaggio che inserisce ogni individuo nel contesto della propria cultura. In questo viaggio, la costruzione delle immagini svolge un ruolo fondamentale in quanto si presenta come struttura dinamica della storia di una civiltà. Queste relazioni tra l'immagine principale o l'idea, descritte come riflessioni sfavillanti o luminose o rappresentazioni secondarie che costituiscono il nostro universo visivo, ci porta al dibattito sull'aura e la sua dimensione non solo politica, ma religiosa che abbiamo considerato altrove in questa tesi. Inoltre, anche se non esiste ancora una edizione critica di tutte le opere di Giulio Camillo, il riesame della stessa nell'ambito di questo progetto ci permette di fare paragoni fertili tra periodi di profondo cambiamento tecnologico e il suo impatto sulle arti visive.

La *Hypnerotomachia Poliphili* attribuita a Francesco Colonna fu stampata nella bottega di Aldo Mannuzio nel dicembre 1499. Anno cerniera (cardine), coinvolgente progressiva, convivenza e conflitto tra le tecnologie del mondo orale e la stampa. Giulio Camillo fa parte di questi due mondi nella sua concezione d'un dramma universale della conoscenza. Educato nella tradizione orale della retorica classica non vedrà stampati nessuno dei suoi manoscritti in vita. Un'epoca paragonabile a quella seguita al 1990, quando il mondo della stampa sarà progressivamente sostituito da una tecnologia digitale. In entrambi i periodi cerniera (1490-1550) e (1980-oggi), vi sarà un intenso dibattito su come utilizzare le nuove tecnologie e su come monitorare un gran numero d'opere in nuovi formati che vengono usati per

fornire contenuti sotto il vecchio rivestimento moderno. Secondo Francesco Petruzzi, «Camillo era forse l'unico ad aver tentato di restituire alla retorica la perduta universalità». La particolarità del teatro di Camillo si basa sullo spettatore che diventa attore, in piedi sul palcoscenico dal quale osserva una sequenza d'immagini organizzate in sette tappe, ognuna delle quali è divisa in sette finestre o immagini dell'anima. La scelta di queste immagini e la loro giustificazione è l'argomento della sua opera più famosa, *L'Idea del Teatro* che dobbiamo mettere in rapporto con altri suoi testi nel contesto di quella grande avventura intellettuale e spirituale che fu l'Umanesimo.

L'approfondimento della tesi ci mostra come Giulio Camillo sia stato un pioniere nelle strategie di persuasione visiva delle immagini, fornendo un quadro teorico significativo per l'ulteriore sviluppo della emblematica barocca e, indirettamente, dell'architettura dei principali marchi globali. Ritorniamo per un momento al labirinto concettuale e visivamente collegato ad uno dei simboli più antichi della nostra civiltà, l'ascia bipenne (*labarus*) frequentemente scolpito nelle rovine di Cnosso, etimologicamente collegato al vocabolo sanscrito *parasub* (scure) e al lemma δόξα che nella lingua greca significa opinione, comunicazione o credenza. Il labirinto diventa il palazzo delle apparenze «dove gli ambienti – secondo Castleden²⁷⁸ – si susseguono nel dedalo e ciascuno ha una funzione culturale, l'area di iniziazione, la camera del Toro, il santuario della lampada di Loto, tutti questi luoghi avevano funzioni ben precise. Erano probabilmente la zona di sosta di un percorso culturale [...] come un micro-labirinto all'interno del macro-labirinto del tumulo». Le ricerche di Hubel e Wiesel nel campo della neurofisiologia mostrano come possiamo paragonare la struttura della nostra corteccia cerebrale ad una finestra sensoriale: il cervello “vede”, e anche sente, il mondo attraverso questa finestra in cui il supporto funzionale è il nostro labirinto neuronale.



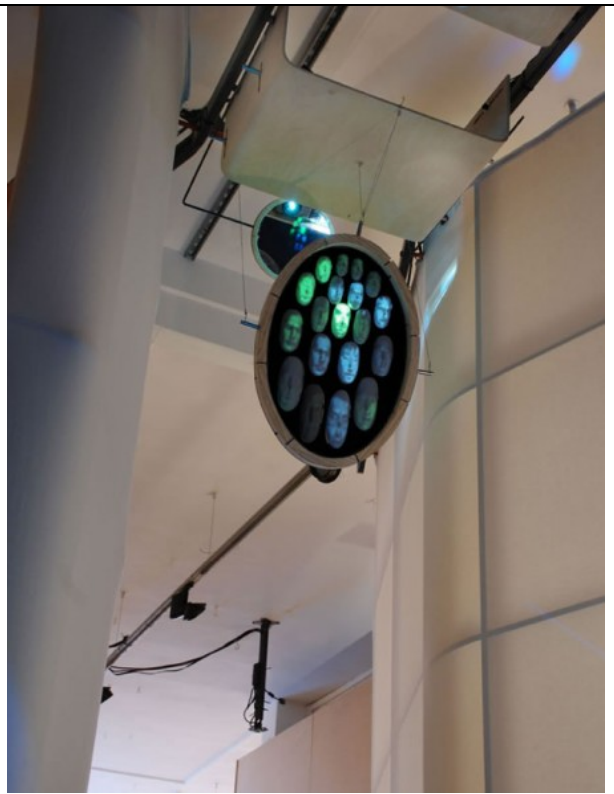
²⁷⁸ RODNEY CASTLEDEN, *Il Mistero di Cnosso*, Milano, ECIG, 1992.



La novità del teatro di Camillo consiste nel suo interesse di abbozzare una genealogia delle immagini che corrisponde nel campo del linguaggio col tentativo di raggiungere un Ur-alfabeto, il momento chiave in cui parola e immagine sono inseparabili,²⁷⁹ espressione della struttura profonda delle cose. Interesse, come esamineremo, ad andare oltre un organismo artificiale di conoscenza fornito da alberi di Porfirio o ruote mnemoniche utilizzando un modello rizomatico più adatto alla nostra percezione.



Le diverse et artificiose machine del capitano Agostino Ramelli, 1588. L'aumento delle tecniche di produzione tipografica sostituirà le relazioni tradizionali della memoria per un concetto meccanizzato della gestione della conoscenza.



Il Teatro della Memoria di Nagata Tatsuro ispirato al lavoro di Giulio Camillo. L'architetto giapponese prende in esame attraverso una serie di "installations" perché il viso e il corpo usati nelle architetture mnemoniche virtuali del Medioevo e del Rinascimento sono scomparsi dall'architettura contemporanea.

²⁷⁹ MICHEL MELOT, *Breve storia dell'immagine*, Lugano, Pagine d'Arte, 2010, p. 31: «abbiamo così imparato a opporre immagine e scrittura, dimenticando che un'immagine è sempre una scrittura e che una scrittura è sempre una immagine: d'altra parte alcune lingue non ne fanno la differenza».

II. L'UNIVERSO DI GIULIO CAMILLO DELMINIO

| DATE | NOTE BIOGRAFICHE | L'EPOCA DI GIULIO CAMILLO |
|-----------|--|--|
| 1480 | Data probabile di nascita di Camillo in una famiglia abbastanza ricca ma la cui ricchezza era da condividere con un gran numero di fratelli. | Nel 1462 Marsilio Ficino effettua la traduzione dal greco dell'opera <i>Picatrix</i> . Il testo avrà una grande influenza sulla tradizione ermetica rinascimentale. |
| 1500 | Studia diritto e giurisprudenza all'Università di Padova. | 1492. Scoperta dell'America da parte di Cristoforo Colombo. |
| 1505 | Soggiorno a Venezia. Contatti con la cerchia di Bembo. | Erasmus accolto nella casa veneziana di Aldo Manuzio, segue la stampa degli <i>Adagia</i> , libro che diffonderà in tutta Europa la cultura umanistica. |
| 1508 | Partecipa alla fondazione dell'Accademia Liviana a Pordenone fondata dal generale veneziano Bartolomeo d'Alviano. Punto d'incontro degli intellettuali eterodossi e radicali del tempo. | Formazione della Lega di Cambrai da parte del papa Giulio II contro la Repubblica di Venezia. |
| 1509-1515 | Risiede a Venezia in casa del famoso stampatore Aldo Manuzio. Entra in contatto con la cerchia di Aretino e Bembo. Incontro con Erasmo da Rotterdam. Diventa professore di eloquenza a Udine. Studia la Cabala e i testi ermetici. | 1513. Niccolò Machiavelli comincia a scrivere <i>Il Principe</i> . 1517. Origine della riforma protestante. Le 95 tesi di Württemberg pubblicate da Lutero contro la vendita delle indulgenze. |
| 1510-1520 | Lavora in Friuli. Insegna eloquenza e logica a San Vito. Nel 1515 diventa maestro di umanità a Udine. Probabile viaggio in Francia, dove espone uno schizzo del suo primo progetto teatrale. | Primo viaggio di circumnavigazione del globo da parte di Ferdinando Magellano. |
| 1521-1525 | Insegna a Bologna. | 1522. L'isola di Rodi è conquistata dai turchi che sconfiggono i crociati. |
| 1527 | La vedova del gran condottiero Bartolomeo d'Alviano, protettore di Camillo, lo fa scacciare da Pordenone dove era pubblico precettore. A Venezia, presso Serlio (forse 1528), primo abbozzo del suo teatro. | Sacco di Roma da parte delle truppe spagnole di Carlo V. |
| 1529 | Invitato all'incoronazione del re Carlo V come imperatore del Sacro Romano Impero Germanico. | Pietro Bembo diventa lo storiografo ufficiale della Serenissima Repubblica di Venezia. |
| 1530 | Accompagnato dal Conte Ragone e dal suo amico Girolamo Muzio va alla corte di Francesco I a Parigi. Convince il re a finanziare il suo progetto d'un teatro della memoria. | Firenze è presa dalle truppe spagnole. I Medici riescono a riconquistare il potere e diventano Duchi ereditari della città dal 1531. |
| 1531 | Torna in Italia. Soggiorni a Venezia e a Bologna. | Formazione della Lega di Esmalcalda allo scopo di frenare l'avanzata del cattolicesimo nel Nord Europa. |
| 1532 | Il confidente di Erasmo da Rotterdam, Viglio Zwichem, riesce a farsi ammettere nel non ancora ultimato Teatro. | Firmata dall'imperatore Carlo V la tregua di Norimberga a causa della minaccia dell'impero ottomano. |
| 1532-1536 | Soggiorno alla corte del re di Francia, dove svilupperà il suo progetto di un teatro universale. | 1534. L'ordine dei Gesuiti (la Compagnia di Gesù) è fondato da Ignazio di Loyola. |
| 1537 | Dibattito sulla concezione del suo teatro con gli eruditi e intellettuali alla corte del Duca Ercole d'Este. | Alessandro de' Medici viene assassinato. |
| 1544 | Viaggio a Milano per incontrare il Marchese del Vasto nel tentativo di ottenere finanziamenti per il progetto del teatro. Giulio Camillo, in una settimana, completa il manoscritto della sua opera più famosa, <i>L'Idea del Teatro</i> , forse ai primi di febbraio. Il 15 maggio Giulio Camillo muore a Milano. | Pubblicazione dell'opera di Copernico, <i>De Revolutionibus Orbium Coelestium</i> , che pone le basi del sistema eliocentrico. |
| 1550 | Lorenzo Torrentino stampa a Firenze <i>L'Idea del Teatro</i> , secondo la versione corredata da Antonio Cheluzzi da Colle. | Dal 1545-1563 si svolge il Concilio Ecumenico di Trento in cui trova la sua origine il movimento della Controriforma. |

Non esiste ancora né un'edizione critica dell'insieme delle opere di Giulio Camillo Delminio e nemmeno una biografia che raccolga le ricerche sulla traiettoria vitale svolta negli ultimi trenta anni. Risulta molto significativo, poi, l'oblio di chi fu un personaggio molto noto e dibattuto della cultura umanistica. Perciò, nonostante la portata di questo progetto non include la ricerca sui nuovi aspetti della sua bibliografia, mi sembra opportuno includere una piccola rassegna biografica per spiegare anche questo processo di dimenticanza collettiva come una chiara scelta ideologica. Scaramozzi fa riferimento molto giustamente all'avventura intellettuale di Camillo sottolineando il suo fertile rapporto con artisti, scrittori o filosofi come Tiziano, Lorenzo Lotto, Pietro Aretino, Pietro Bembo, Francesco Zorzi, Erasmo di

Rotterdam, Ludovico Dolce, amici intimi come Sebastiano Serlio o Girolamo Muzio e grandi mecenate come il re Francesco I di Francia, il Duca D'Ercole e negli ultimi anni della sua vita, don Diego Hurtado de Mendoza marchese del Vasto, ambasciatore di Carlo V e governatore di Milano.

Questo friulano universale nutrirebbe probabilmente sin dal 1520 l'idea di costruire un teatro universale del sapere che interagisse con lo spettatore. Secondo Loredana Olivato «ci troviamo di fronte ad una “macchina di dimensioni monumentali – era possibile leggere ad interpretare ogni fenomeno naturale. Una riproposta della mnemotecnica tradizionale strettamente legata alla cultura cabalistica che sostituiva i loci di ciceroniana memoria con “luoghi eterni”». L'entusiasmo di Frances Yates per questo progetto la porta ad affermare che lo spettatore con un solo sguardo potrebbe attraverso delle immagini contemplare il contenuto intero dell'universo.

Negli ultimi anni della sua vita, Giulio Camillo dedicò la maggiore parte del suo sforzo intellettuale a questo progetto di sintesi che cercava di mostrare la riconciliazione “naturale” fra tradizioni così diverse come il pensiero giudeo-cristiano, la cabala, l'ermetismo, la tradizione pagana, la filosofia neoplatonica ed altre correnti meno conosciute come l'influenza caldea e mesopotamica sul processo di formazione d'immagini esemplari alchemiche o astrologiche.

L'Idea del Theatro suscitò una grande polemica e ispirò direttamente o indirettamente numerosi progetti artistici, architettonici o filosofici durante il secolo XVI e la prima metà del secolo XVII. La decadenza di Camillo coincide con il declino dell'emblematica a partire del secolo XVI a favore della propaganda religiosa-politica che sfrutta la tecnologia dell'emblema rifiutando la sua dimensione trascendente.

Ho scelto Giulio Camillo per le ragioni esposte nella Introduzione, per la modernità del suo progetto sviluppato nei primi decenni dell'Età Moderna, la cui rilevanza, forse, neanche il suo autore arrivò a intravedere. È precisamente la modernità di questo progetto e i suoi fecondi rapporti con l'arte e la scienza in un periodo di cambiamento tecnologico come quello attuale ciò che ha motivato la scelta di questa figura eminente del pensiero umanista la cui visione incide su molti sviluppi dell'era digitale e della postmodernità.

III. IL CENACOLO DI ALDO MANUZIO. LA REPUBBLICA DI VENEZIA, SINTESI CULTURALE DI TRADIZIONI ORIENTALI E OCCIDENTALI

La Serenissima Repubblica di Venezia rappresentava, nel secolo XV, il crogiolo di numerose tradizioni occidentali e orientali. La sua privilegiata situazione geografica e i suoi contatti con il Mediterraneo orientale, l'Asia Minore e la Persia attraverso agenzie e uffici commerciali la fecero diventare luogo privilegiato per il sincretismo di influenze molto diverse che un secolo dopo sarebbero state considerate eretiche o perverse dagli artefici della controriforma. Dal 1473-1478, Ermolao Barbaro, mercante veneziano, fu nominato ambasciatore in Persia al fine d'ottenere l'appoggio d'Uzun Hasan di fronte alla crescente minaccia dell'Impero Ottomano. Il risultato della sua lunga permanenza fu un interessante libro redatto insieme ad un altro illustre veneziano, Ambrosio Contarini, nel quale fornisce innumerevoli dettagli sul commercio e l'organizzazione politico-militare della Persia.²⁸⁰ Gli esempi di questi contatti tra Venezia e l'Oriente sono numerosi e costituiscono uno dei capitoli più appassionanti dei rapporti diplomatici e degli incontri e scontri tra le potenze occidentali e l'Iran/Persia.²⁸¹



Anonimo, *Ricevimento degli ambasciatori veneziani a Damasco* (1511), Parigi, Musée du Louvre.

²⁸⁰ *I viaggi in Persia degli ambasciatori veneti Barbaro e Contarini*, a cura di LOUIS LOCKHART e ROBERTO MOROZZO DELLA ROCCA, Roma, M.F. Tiepolo Editore, 1973.

²⁸¹ Un'altra opera molto interessante di questo periodo è *Breve narratione della vita et fatti del signor Ussuncassano* (A brief narrative of the life and facts of the sovereign Uzun Ḥasan) pubblicata a Vicenza dall'editore Leonardo de Basilea (ottobre, 1490, non si conosce nessuna copia di quest'edizione, inclusa nella nota opera di Giovan Battista Ramusio nel secondo volume di *Navigazioni et Viaggi* (Venezia, 1559). Probabilmente, questa seconda edizione utilizzò in parte la descrizione del viaggio in Persia realizzata da Barbaro e costituisce la fonte della celebre opera di Paolo Giovio, *Gli elogi, vite brevemente scritte d'uomini illustri*, Venezia, 1559, per ritrattare ai due sovrani della dinastia safavida Persa, Shah Isma'il e Shah Tahmasp il cui nipote sarebbe diventato un grande promotore dei rapporti commerciali con le potenze europee.

I mercanti non trasportavano soltanto merci lungo la Via della Seta, bensì condividevano lunghe giornate di cammino, nelle quali il fascino e la stanchezza del viaggio li inducevano allo scambio di tante dottrine, credi, filosofie e oggetti descritti come meraviglie o prodigi che avrebbero in seguito trovato spazio nei gabinetti di curiosità della nobiltà europea (le *wunderkammer*). Fra i tanti esempi che si potrebbero



superiori.

nominare di questa influenza citiamo il pavone, motivo che possiamo trovare in innumerevoli facciate, portici, architravi, fregi di edifici e opere pubblicate dagli editori veneziani nei secoli XV e XVI. Il pavone, per il pomposo dispiegarsi a forma di ruota della sua coda, era ritenuto un simbolo del sole. Attraverso Babilonia, la Persia e l'Asia Minore, giunse a Samo, dove diventò l'uccello sacro del Santuario della dea Era. Nel contesto iconografico dell'alchimia questa coda²⁸² (*cauda pavonis*) diventerà il segno visibile del processo per cui sostanze vili si tramutano in sostanze

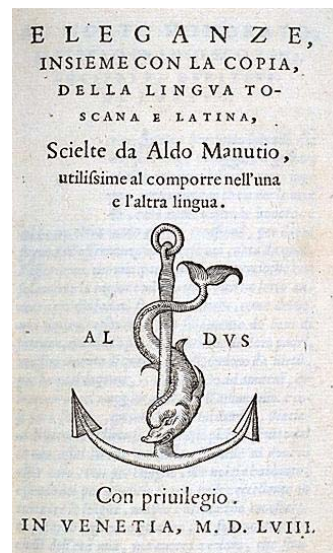
Il concetto è ben espresso dalle parole di Roberto Calasso:

Se si vuol capire che cosa vuol essere una grande casa editrice, basta dare un'occhiata ai libri stampati da Aldo Manuzio. [...] Fu il primo a immaginare una casa editrice in termini di forma. [...] La forma è decisiva nella scelta e nella sequenza dei titoli da pubblicare. Ma la forma riguarda anche i testi che accompagnano i libri, nonché il modo in cui il libro si presenta in quanto oggetto.²⁸³

Come segnala Maria Elena Cucurnia,

Manuzio era perfettamente conscio della difficoltà dell'impresa che si accingeva a compiere. I testi greci erano spesso difficilmente reperibili e talvolta così malridotti che la decodifica richiedeva molto tempo e fatica. Ma fedele al suo ideale di divulgazione della cultura Aldo si prodigava per stampare il maggior numero di volumi possibili. I suoi appelli agli studiosi, affinché contribuissero alla emendazione dei testi per restituire esemplari il più possibile fedeli agli originali, sono frequenti. Ma in realtà il grosso del lavoro veniva fatto da lui stesso e da suoi collaboratori. Era un continuo correggere, confrontare, recuperare antichi codici, rivedere le bozze.²⁸⁴

Per questa impresa umanistica, Aldo Manuzio scelse come immagine – al giorno d'oggi utilizzeremmo il termine logo – quella notissima di un delfino attorcigliato ad un'ancora. Nella parte inferiore troviamo la subinscriptio, *FESTINA LENTE* (*Affrettati lentamente*): chi desidera arrivare alla meta prefissata deve evitare ogni precipitosa improvvisazione. La scelta del logo della sua vita risulta così interessante da analizzare come le sue motivazioni, studiate con grande rigore e dettaglio da numerosi esperti del periodo per imbarcarsi



²⁸² Secondo la mitologia greca, Ermes è riuscito ad uccidere Argo addormentando il gigante dai cento occhi grazie al suono del suo flauto e poi tagliandogli la testa. Era prese gli occhi del gigante e, per onorarli, li pose sulle piume della coda del pavone, il suo animale sacro.

²⁸³ ROBERTO CALASSO, *La follia che viene dalle Ninfe*, Milano, Adelphi, 2005.

²⁸⁴ MARIA ELEONORA CUCURNIA, *Le innovazioni editoriali di Aldo Manuzio*, Roma, Oblique Studio, 2009.

nell'attività della diffusione del sapere greco-latino. La simbologia del delfino e dell'ancora era molto radicata nell'iconografia cristiana. L'immagine dell'ancora presente nelle catacombe si relaziona con l'idea della salvezza del credente e della perseveranza nella fede. Il delfino rappresenta il movimento, il divenire e l'ideale di bontà del fedele che cerca la sua stabilità in un mondo incerto, ancorandosi nelle proprie credenze. Vale la pena sottolineare che l'origine di questo simbolo risale alla città di Biblos (Beirut nel Libano attuale) dove già nel primo secolo a.C. venivano coniate monete con il delfino attorcigliato all'ancora. Il movimento dei simboli da Oriente ad Occidente attraverso l'Asia Minore è una questione di grande interesse che non destò, purtroppo, nessun interesse tra gli esperti d'iconografia o storia dell'arte fino alla comparsa del movimento Eranos, al quale abbiamo fatto riferimento nell'epigrafe V.G. della tesi. L'immagine del delfino attorcigliato acquistò grande diffusione quando due imperatori romani fecero in modo che essa fosse inclusa nelle monete coniate durante i loro governi.

Manuzio non solo realizzò un grande progetto editoriale, bensì fu consapevole dell'importanza di trovare un'immagine che facesse vedere in modo persuasivo la portata della sua impresa. Nel 1955 si commemorò il quinto centenario dell'attività editoriale di Aldo Manuzio. Gli ultimi anni del secolo XV furono complicati per l'editore. Uno dei suoi migliori amici e consigliere, Ermolao Barbaro, morì in esilio nel 1493. Il suo compagno di studi e gran conoscitore della filosofia platonica ed ermetica, Pico della Mirandola, il primo mecenate del suo progetto editoriale, muore il 17 di novembre del 1494, anno che coincide con l'invasione di Firenze da parte delle truppe francesi. Marsilio Ficino,²⁸⁵ emotivamente scosso per gli avvenimenti, muore nel 1499, lo stesso anno nel quale appare un testo con magnifici intagli di carattere emblematico, conosciuto come l'*Hypnerotomachia Poliphili* e attribuito al frate Francesco Colonna.

Un'attenta lettura di questa complessa opera ci permette di costatare che la trama principale è solo un pretesto per il progetto di Colonna, che è quello di consolidare testualmente e visualmente il sapere eterodosso disponibile di fronte agli avvenimenti politici che facevano presagire la fine dei numerosi cenacoli e la dispersione delle biblioteche. Le xilografie di questa magnifica edizione non compiono più una funzione ausiliare d'illustrazione del testo. Dobbiamo tenere

²⁸⁵ Marsilio Ficino pubblicò in latino (ovvero restituì all'Occidente) Platone, Plotino, Porfirio, Giamblico, Sinesio, Proclo, Prisciano di Lidia ed Ermete Trismegisto; fu capace di dare una voce e un pensiero interamente nuovi agli studi umanistici per mezzo di opere ispirate, come la sua *Teologia platonica dell'immortalità dell'anima* (1482), o impregnate di eresia e di scienze occulte, come il *De vita libri tres* (1489). Dalla sua "Accademia di Careggi" (dal nome della località di una piccola proprietà offerta dai Medici), che fu soltanto un cenacolo libero e senza regole, una rete fiorentina, italiana e poi europea di uditori, corrispondenti, "co-platonici" fedeli, Marsilio coltivava niente di meno che il fuoco sacro di un culto intellettuale, fuori dalle regole, al di sopra delle università e dei dogmi, all'insegna di questa immagine che bruciava, per così dire, in lui sotto il simulacro di Platone. Basta leggere le lettere entusiastiche di Pico della Mirandola, attratto nel 1485 a Firenze, come tanti altri dopo di lui, dal fascino di un sapere senza eguali e dalla speranza di avere accesso alla vera scienza di Platone, così come per immaginare la fonte della saggezza antica, dell'intelligenza filosofica che la città di Ficino poteva rappresentare per i letterati di allora, si trattasse di ungheresi come Pannonio, di tedeschi come Reuchlin, di inglesi come Colet; in tal modo è possibile comprendere come poté nascere e diffondersi questa ondata d'infatuazione ficiniana tra tutti gli eruditi d'Europa.

presente che si tratta di un'opera scritta in una data cardine: la nascita dell'Età Moderna ed il passaggio da una cultura orale ad una cultura tipografica.

Nel disegno dell'impresa di Manuzio, come in tante altre dell'epoca, non c'era niente di casuale né di banale. I promotori dei cenacoli più diversi erano pienamente consapevoli dello stretto rapporto fra l'uomo ed i simboli. Per dirlo con le parole di Norberto Bobbio, «L'uomo è un animale simbolico che comunica coi simili attraverso i simboli». I simboli racchiudono una complessa tecnologia, che si potrebbe definire teatrale, e proiettano lo spettatore verso una terza dimensione, verso uno spazio più o meno profondo in cui si avverte un incrocio di significati. Non è possibile creare un simbolo che funzioni senza l'interazione prolungata della comunità con questo simbolo. In altre parole, il potere del simbolo, dalla croce di Costantino alla croce uncinata o svastica, si basa sulla sua efficacia, sulla sua capacità d'offrirci un repertorio di connessioni che si spiegano man mano che abbiamo accesso ai suoi diversi strati. Selezionare le icone di questo universo simbolico e rapportarlo con una determinata impresa o attività è stato un processo che ebbe inizio nell'Età Moderna e la postmodernità l'ha portato fino alle ultime conseguenze.

Come ha giustamente asserito il semiologo Stefano Seminara,²⁸⁶ un gran numero di simboli che ci circondano attualmente e che tradizionalmente sono stati ascritti all'iconografia giudeo-cristiana, provengono in realtà dalla Mesopotamia. Con il passare dei secoli, principalmente durante l'Età Media, si produce un adattamento di questo universo simbolico alle tradizioni cristiane. Uno dei grandi contributi dell'umanesimo rinascimentale fu riconsiderare il nostro universo simbolico e rivedere non soltanto il paganesimo greco-latino ma anche le influenze dell'Asia Minore e dell'Egitto sulla nostra cultura.

Un altro aspetto importante che ci aiuterà a capire la concezione di Giulio Camillo è il cambio di episteme che si produrrà sotto l'influenza del neoplatonismo. In questo senso, il filosofo francese Michel Foucault considera che

come categoria di pensiero [*sc.* la categoria di macrocosmo] applica a tutti i domini della natura il gioco delle somiglianze duplicate [...] ma compresa come configurazione generale della natura, mette limiti reali e per così dire, tangibili all'avanzata instancabile delle similitudini che si relazionano. Indica che esiste un grande mondo e che il suo perimetro segna il limite di tutte le cose create; che, nell'altro estremo, esiste una creatura privilegiata che riproduce, dentro delle sue ristrette dimensioni, l'ordine immenso del cielo, delle montagne, dei fiumi e dei temporali; e che, tra i limiti effettivi di questa analogia costitutiva, si distende il gioco delle somiglianze.²⁸⁷

²⁸⁶ STEFANO SEMINARA, *Immortalità dei simboli: da Babilonia a oggi*, Milano, Bompiani, 2006.

²⁸⁷ MICHEL FOUCAULT, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1996.

IV. GIULIO CAMILLO E LA TRADIZIONE ERMETICA RINASCIMENTALE

Come abbiamo visto nel profilo biografico di Giulio Camillo, la traduzione della versione greca del classico ermetico *Picatrix* fatta da Pico della Mirandola, che aveva realizzato uno studio approfondito sulla cabala, ha ampliato il quadro delle fonti di conoscenza universale. Secondo Ernst Cassirer

Il Pico oltrepassa la semplice critica dell'astrologia e determina quel confine che separa nettamente i segni magici dell'astrologia da quelli della matematica e delle scienze esatte della natura. Ormai è spianata la via che porta a decifrare il criptogramma della natura mediante simboli fisico-matematici; simboli presenti allo spirito non più quali potenze estranee, ma quali creazione sue proprie.²⁸⁸

I testi della tradizione ermetica raccolti nel *Corpus Hermeticum* attribuito a Ermete Trismegisto, tradotto da Marsilio Ficino,²⁸⁹ rafforzeranno il prestigio della *Prisca Theologia*, la trasmissione dei pagani filosofici e teologici, il cui fondatore mitico Ermete Trismegisto è l'inventore della scrittura ideografica e d'una "cosmovisione" che ha influenzato Orfeo, Pitagora, Filolao e Platone. Nel pensiero di Marsilio Ficino, Pico della Mirandola e Nicola Cusano è presente il concetto di *mathésis* o gnosi, la contemplazione delle cose, la natura e la conoscenza di Dio (CH, Vol. I, 3) che consente la visione suprema. La base teologica cristiana per questo punto di vista si trova nella *Lettera ai Corinti* di Paolo: «VIDIMUS RES PER SPECULUM IN ENIGMATE», guardiamo le cose attraverso uno specchio in modo enigmatico. L'immagine del mondo come uno specchio avrà una grande accoglienza nel Rinascimento nonché gli eventuali cambiamenti di scala attraverso l'uso di specchi catadiottrici saranno uno dei fondamenti dello spettacolo barocco.

È indispensabile rendersi ben conto delle disseminazioni larghissime alle origini della cultura moderna dei temi astrologici, magici e ermetici e della loro durata ovunque nelle forme più varie e non solo nelle immagini dell'arte, ma anche proprio all'interno della nuova scienza.

Il circolo di umanisti, filosofi, pittori e maestri di retorica raccolto intorno a Marsilio Ficino, Pico della Mirandola e al cardinal Bembo è al centro di una revisione del movimento pagano dal punto di vista critico. I testi dei grandi autori greco-romani come Aristotele, Cicerone, Plotino saranno considerati alla pari con i grandi commenti teologici di sant'Agostino, sant'Anselmo, Scoto Eriugena o san Tommaso, poiché l'ambizione del Rinascimento, come il nome suggerisce, è quello di fornire modelli basati su un insieme di regole armoniche e universale allo scopo di ricostruire idealmente la struttura delle arti e delle scienze, in ogni luogo ed ogni tempo per adattarsi al particolare momento storico.

In altre parole, questo insieme di regole tratte dai più celebri autori classici compongono il Canone, la divina proporzione esistente in tutte le cose e le relazioni

²⁸⁸ ERNST CASSIRER, *Individuo e cosmo*, Firenze, La Nuova Italia, 1935, pp. 158 sgg.

²⁸⁹ Su richiesta di Cosimo de' Medici, Marsilio Ficino tradusse il *Pimander* (*Picatrix*), attribuito a Ermete Trismegisto, dal greco in latino nel 1463 con il titolo *De potestate et sapientia Dei*.

tra di loro. I precetti del Canone presi singolarmente potrebbero essere paragonati alle strutture di base dell'universo, alla struttura elicoidale del DNA umano in biologia o agli atomi nel campo della fisica quantistica. Già nel tardo Medioevo, il vocabolo Canone è associato con la grande opera scritta da Abū 'Alī al-Ḥossein ibn 'Abdollāh ibn Sīnā, (980 – 1037), più conosciuto in Occidente sul nome di Avicenna, intitolata *al-Qānūn fī al-Tebb*,²⁹⁰ in cui l'autore fornisce una definizione completa di medicina anche semplice: l'arte della conoscenza dei vari stati del corpo, che permette all'individuo di recuperare la salute, in occasione di uno squilibrio. Questo trattato immenso, probabilmente terminato nell'anno 1025, è stato uno dei compendi più duraturi della medicina e della farmacologia; fino al Novecento era con i suoi due altri lavori, *Sanatio* o *Sufficienza* (*al-Shifa'*) il libro di testo principale nelle prestigiose università medievali di Bologna, Montpellier, Oxford, Salamanca o Louvain.

Il principale contributo della medicina persiana in Europa è stata la visione integrata dell'uomo concepito come un'unità (*al-Tawhid*), composta di corpo e anima. Il buon dottore è uno che con la diagnosi può stabilire una correlazione tra



lo stato d'animo del paziente e della malattia o, più recentemente, la componente psicosomatica.²⁹¹ La traduzione di numerosi trattati di medicina e farmacopea fatta da scuole di traduttori nei territori del cristianesimo in regioni vicine all'influenza culturale islamico è una storia importante delle teorie sulle corrispondenze tra microcosmo e macrocosmo, tra la fisica e la psiche, espressa da molti filosofi e scrittori del tardo Quattrocento.

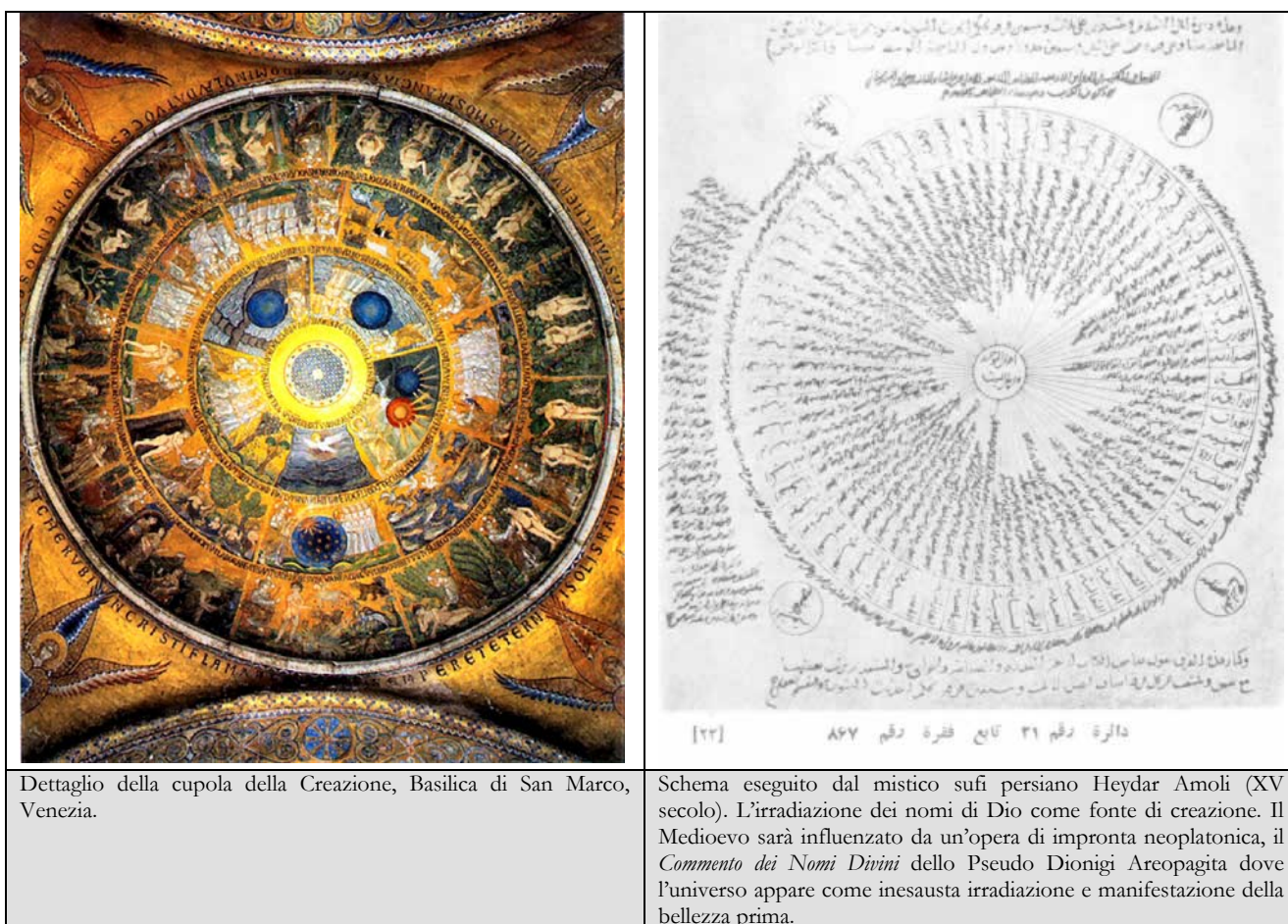
Un altro aspetto importante dell'influenza islamica nella formazione dell'immaginario medievale è la rappresentazione del cosmo. Dal Trecento si trovano progressivamente immagini in manoscritti e affreschi le cui fonti d'ispirazione e modelli cosmologici non sono adattate alla teologia cristiana greco-romana, ma hanno la loro origine nell'immenso prestigio di cui godono alcuni trattati di astronomia araba tradotti in latino nel XII secolo dal re di Castiglia

²⁹⁰ SINA IBN [AVICENNA], *Canones medicinae [in latino]*, trad. Gerardus Cremonensis; *De viribus cordis* [in latino] trad. Arnaldus de Villanova. P. 1.-5, Antonio Carcano e Girolamo Duranti, Pavia 1482-1483. AVICENNA, *Epistole sulla vita futura*, Testo arabo / traduzione, introduzione e note a cura di Francesca Lucchetta, Padova, Ed. Antenore, 1969.

²⁹¹ ALFRED GUTIÉRREZ-KAVANAGH, *Irán por Dentro*, Palma de Mallorca, J. de Olañeta e Indica Books editores, 2010, p. 399: «La divisione della scienza nell'Islam è un chiaro esempio del delicato equilibrio tra tutti loro, nessuno dei quali dovrebbe prevalere o privilegio su un altro, poiché la conoscenza è concepita come una teoria di corrispondenze o relazioni tra elementi e manifestazioni, ma, alla fine, gli uomini saggi musulmani erano spostati tra due poli, l'unità della divinità senza soluzione di continuità e la Sura coranica che afferma categoricamente che tutto conduce al tuo Signore. L'equilibrio della scienza del macrocosmo ha la sua controparte nel bilancio dei quattro umori, sangue, flemma, bile gialla e bile nera, ciascuno associato a due elementi e due nature. Ogni individuo ha un certo temperamento sotto la combinazione di umori, che colpisce il loro umore e le prestazioni dei loro organi. Tuttavia, questa visione che sembra meccanicistica, la scienza islamica aggiunge il principio vitale (*ruh*) che collega il corpo fisico con il corpo sottile».

Alfonso X il Saggio. I modelli del cosmo non erano stati creati dagli arabi o dai persiani *ex novo*, ma sono arrivati dalle edizioni critiche preparate da traduttori provenienti da molte regioni e religioni diverse che si erano raccolti intorno alla scuola di Bagdad nel IX secolo.

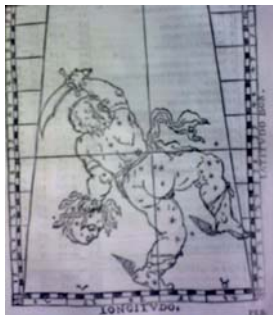
Un buon esempio di queste influenze cosmologiche orientali nel processo di creazione di immagini del Basso Medioevo si trova nella Basilica di San Marco. Come ricordato da Otto Demus, «Lo schema della creazione della cupola di San Marco sono disposte in cerchi concentrici si trovano nell'Europa medievale teorie cosmologiche che sintetizzano il pensiero islamico, mesopotamiche e greco-romano».²⁹²



La decorazione a motivi geometrici disposti intorno ad un punto centrale che diffonde, si potrebbe dire, il percorso del riverbero del suono primordiale, mostra una chiara influenza dei diagrammi sull'unità del molteplice di matrice islamica.

²⁹² OTTO DEMUS, *The Mosaics of San Marco in Venice: The XIII Century*, Vol. II, Chicago, University of Chicago Press, 1984.

Come accade nella postmodernità, in cui le marche prendono possesso di immagini o simboli ritenuti più idonei per la persuasione commerciale indipendentemente dalla connessione essenziale tra referente e rappresentazione, nel corso dei secoli XIII e XIV un processo simile si è verificato in collegamento con i modelli cosmologici tratti da fonti islamiche. Le considerazioni scientifiche di questi modelli sono lasciate da parte in favore dell'astrologia giudiziaria che fino al XVIII secolo avrebbe goduto di un grande favore nelle corti europee. Vale la pena di esaminare il punto di vista critico di uno dei grandi pensatori arabi considerato l'antesignano della moderna scienza politica:



Khaldun sottolinea a questo proposito il distacco degli astrologi arabi da Ptolomeo, tutto teso, invece, a una razionalizzazione rigorosa e quindi a una matematizzazione dell'astrologia. Ptolomeo non ha che di natività e congiunzioni influenzate, secondo lui, dagli astri e dalle posizioni delle sfere nel mondo degli elementi. Gli astrologi posteriori hanno parlato delle interrogazioni che riguardano la scoperta dell'inconscio.²⁹³

Se abbiamo esaminato in dettaglio l'origine delle immagini islamiche/orientali, punto di riferimento per la concezione dell'uomo come microcosmo e il vasto repertorio di rappresentazioni di costellazioni, movimenti planetari, le congiunzioni zodiacali e le teofanie, questo è dovuto all'importanza per il progetto teatrale complessivo di Giulio Camillo la cui interazione con lo spettatore si produce attraverso le immagini. Per cercare di capire le immagini che Camillo intendeva mettere in ciascuno dei gradi e luoghi nel suo teatro, è fondamentale indagare l'universo visivo del tempo di questo trattato.

Forse è il momento giusto per avanzare una delle conclusioni di questa tesi: il modello del teatro o ricettacolo della conoscenza universale sviluppato da Camillo funziona come un "nodo". Il modello a cui solo Viglio Zwichem, il confidente di Erasmo, aveva accesso, funzionava come un polo di conoscenza. Non abbiamo trovato negli scritti di Camillo nemmeno un cenno sulla capienza del teatro, sulla lunghezza del percorso o sulla posizione. Inoltre, considerato che secondo la logica combinatoria la struttura di base della conoscenza universale sarebbe una griglia di 7 x 7 in grado di suddivisioni successive in 7 parti fino a raggiungere il massimo stralcio di qualsiasi disciplina, il percorso del teatro combacierebbe, nel tempo, con la vita dello spettatore. In secondo luogo, il progetto teatrale è legato ad un progetto di trascendenza personale. Il punto di partenza di ogni utente in rete è irrilevante, perché l'output del sistema è la conoscenza di quello ottenuto con il riconoscimento della Unità nella diversità. Durante il suo incarico come professore a Bologna (1528 ca.), Camillo cominciò a delineare il suo progetto di una compilazione della conoscenza universale che rispecchiasse l'armonia del Corpo Umano: siccome «Il corpo umano è inteso come microcosmo, per mezzo del quale è possibile arrivare

²⁹³ Citazione tratta da EUGENIO GARIN, *Lo zodiaco della vita: La polemica sull'astrologia dal trecento al cinquecento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2007, p. 40.

analogicamente a tutti gli elementi del macrocosmo, rivolgemmo tutto il pensiero alla meravigliosa fabbrica del corpo humano». ²⁹⁴

Una delle possibili influenze sul discorso ermetico di Giulio Camillo proviene da Enrico Cornelio Agrippa ²⁹⁵ di Nettesheim (1486-1536), medico, alchimista e filosofo. L'opera *De Occulta Philosophia* (1510-1530) scritta nell'arco di venti anni innescherà un'approfondita influenza sul pensiero ermetico del Cinquecento. Enrico Cornelio Agrippa attraversò la maggior parte delle corti d'Europa, diventando il medico personale di Maria Luisa di Savoia. Tra il 1511 e il 1518 visse in Italia dove studiò la Kabbalah a Padova e prese contatti con i circoli ermetici, molti dei quali utilizzavano come riferimento il Pimandro, ²⁹⁶ attribuito a Ermete Trismegisto, testo greco scoperto il secolo precedente in Macedonia dal domenicano Leonardo da Pistoia e da lui portato in Italia, e tradotto in latino da Marsilio Ficino nel 1463. La nuova filosofia neoplatonica tendeva ad accordare ermetismo e cristianesimo ed anche Agrippa non si sottrasse a questa interpretazione.

Nei testi di Agrippa emerge l'importanza del numero tre, la triade, che sarà utilizzato anche da Giulio Camillo per spiegare l'integrazione del mondo celeste, sublunare e naturale. Nell'introduzione alla sua opera più famosa, già citata, Agrippa afferma categoricamente: «la filosofia occulta è la magia, considerata «la vera scienza, la filosofia più elevata e perfetta, in una parola la perfezione e il compimento di tutte le scienze naturali».

In tutto questo lavoro denso, ci sono due aspetti che meritano attenzione: il rapporto e l'equilibrio tra le varie scienze nei confronti della pienezza della conoscenza e l'esistenza di un sottile equilibrio tra l'uomo e il cosmo. L'uomo è un modello in scala della creazione divina:

Le cose inferiori sono sottoposte alle superiori in un modo particolare, che fa sì che esse si ritrovino nel cielo «in un modo celeste», e quelle celesti si trovino in terra, «in un modo terrestre». Coloro che vorranno dedicarsi allo studio della Magia, dovranno conoscere a fondo la Fisica, che rivela la proprietà delle cose e le loro virtù occulte; dovranno essere dotti in Matematica, per scrutare gli aspetti e le immagini degli astri, da cui traggono origine le proprietà e le virtù delle cose più elevate; e infine dovranno intendere bene la Teologia, che dà la conoscenza delle sostanze immateriali che governano tutte queste cose. Perché non vi può essere alcuna opera perfetta di Magia, e neppure di vera Magia, che non racchiuda queste tre facoltà (*De occulta philosophia*, I, 2.).

²⁹⁴ GIULIO CAMILLO, *Tutte l'opere di M. Giulio Camillo Delminio, nuovamente ristampate con la tavola delle cose notabili*, apresso Giovanni & Gio: Paolo Gioliti de Ferrari, Venezia, 1581, p. 380.

²⁹⁵ CORNELIUS ENRICO AGRIPPA, *Dell'incertitudine e della vanità delle scienze*, Milano, Biblioteca Aragna, 2004 e del medesimo autore, *De occulta philosophia libri tres*, Il tip. Johann Soter di Colonia è stato identificato sulla base del materiale tipografico, 1533.

²⁹⁶ *Il Pimandro di Mercurio Trimegisto*, tradotto da Tommaso Benci in lingua Fiorentina, Firenze, [s.n.], 1548.

V. L'UNIVERSO VISUALE DI GIULIO CAMILLO

Giulio Camillo nasce verso il 1480, sulla linea divisoria tra due momenti radicalmente diversi nella storia della percezione delle immagini. Lo storiografo d'arte Hans Belting spiega in maniera molto convincente che fino al 1450, nel rapporto dello spettatore con le immagini, la maggioranza delle stesse immagini proveniva dall'arte sacra in cui predominavano la persuasione visiva e la dimensione culturale. È da questa data che si produce una progressiva estetizzazione delle immagini e la componente del piacere nel contemplatore acquista importanza. Ci sono domande strane nella storia dell'arte che sicuramente sembreranno assurde ad un lettore moderno: ad esempio, l'intricata questione della preminenza della musica sulle altre arti o la gerarchia tra di loro, dispute che sono state oggetto di durissime polemiche e scontri negli ultimi cinquecento anni.

Ci sono domande, forse inusuali, ma che possono risultare chiarificanti. Quante immagini per abitante ci saranno state nell'epoca di Giulio Camillo? Oggi giorno non ci sono praticamente statistiche affidabili sulla colonizzazione dello spazio da parte delle immagini pubblicitarie nelle grandi città. Studi che ci permettano di sapere a che quantità d'immagini un cittadino rimane esposto ogni giorno in città come Milano, Parigi, Abu Dhabi o Tokyo? Nonostante in maniera intuitiva possiamo affermare che ci sarebbe un ampio consenso sul superavit, la crescita esponenziale delle immagini negli ultimi cent'anni di fronte a qualunque periodo anteriore nella storia.



Inoltre, l'immagine nell'Età Medievale, e fino all'apparire d'una estetica propagandistica motivata dalla Controriforma e descritta convenzionalmente come barocca, era confinata alla sua dimensione auratica ed era scarsa e prevedibile. I luoghi che agivano come contenitori d'immagini erano le chiese, i palazzi e gli edifici pubblici. Con l'apparire di una classe commerciante e di una nobiltà vincolata al potere papale o reale, acquisterà più forza il mercato d'immagini private fortemente spinto dalla riforma protestante. Se potessimo accompagnare Giulio Camillo in una passeggiata per le strade di Padova o di Venezia, potremmo verificare che insieme alle immagini fisse ritualizzate e incorniciate nella loro funzione religioso-politica, troveremmo puri emblemi, segni, simboli e marche di gremmi, confraternite, famiglie e associazioni. Ci sarebbero pure immagini in movimento, stendardi, gagliardetti e pennoni, così come preziosi damascati e broccati esposti in occasione di processioni o sfilate. Un'altra fonte importante d'immagini temporali erano le rappresentazioni teatrali, recite ed opere improvvisate nelle piazze e teatrini di legno.

Alla fine della passeggiata, risulterebbe abbastanza facile enumerare le immagini e la loro natura. In altre passeggiate, nei giorni successivi, si potrebbe riscontrare come, una volta allontanati dal centro urbano, le immagini sarebbero state straordinariamente scarse. Invece non dobbiamo dimenticare un altro tipo di immagini interiorizzate, provenienti dal rapporto di ogni uomo con il suo universo simbolico. Immagini provenienti dall'interpretazione personale di immagini fisiche e provenienti dal mondo onirico. La teoria di Avicenna sull'efficacia dell'immaginazione influenzerà la concezione delle nozze del cielo e della terra di Pico della Mirandola. Come scrive il filosofo arabo, «sappi che nella natura ci sono meraviglie e che solo le forze attive superiori si uniscono alle forze passive inferiori per produrre cose straordinarie». Per gli umanisti ascritti alla tradizione ermetica non esiste nei cieli o sulla terra alcuna potenza che il mago non possa unificare e attuare.



Inoltre, come abbiamo commentato in un altro capitolo della tesi, i retori come Cicerone consigliavano ai loro allievi di creare immagini aggressive sui frontespizi di ognuna delle sale del loro palazzo, per ricordare più efficacemente l'informazione consegnata in ognuna delle stanze. Queste figure deformi e mostruose avevano come finalità di stimolare l'intelletto della gente e facilitare la memoria. I predicatori medievali coscienti dell'alto costo di produzione delle immagini sacre usavano la tecnologia della retorica descrivendo con grande dettaglio gli attributi visuali dei vizi o delle virtù attraverso delle figure bellissime o grottesche secondo la finalità richiesta. Sono sopravvissute numerose compilazioni d'illustri predicatori antecedenti l'epoca più algida dell'*ars prædicatio*, i secoli XIII e XIV, e, senz'altro, la retorica sacra è una parte fondamentale della letteratura barocca quando le chiese cominciano ad essere sature d'immagini e assistiamo ad un progressivo inquinamento delle categorie artistiche al servizio dell'allegoria.

Una delle questioni più enigmatiche fa riferimento al progetto di esecuzione del teatro. Conserviamo soltanto la testimonianza di Vigilius Aytta van Zwichem in una lettera del 1532 indirizzata ad Erasmo e redatta con prosa tersa, un po' secca, nella quale appena si estende sui dettagli della riproduzione a piccola scala del teatro che aveva visitato. Letteralmente, il testo dice così:

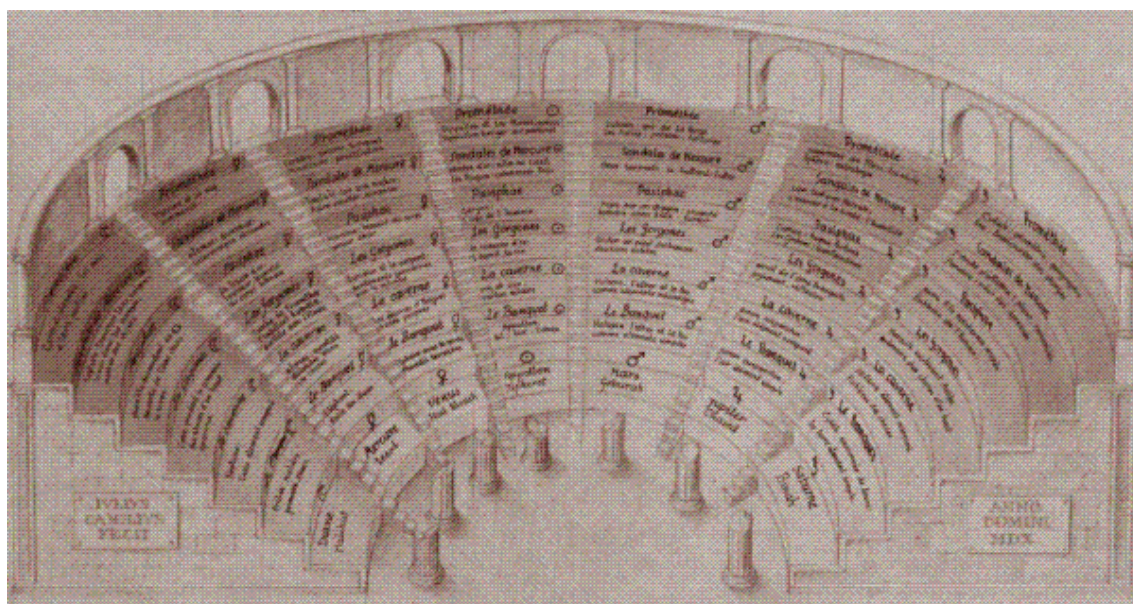
Opus est ligneum multis imaginibus insignitum, multisque undique capsulis refertum; tum varii in eo ordines et gradus. Singulis autem figuris et ornamentis sua loca dedit, tantamque mihi chartarum molem ostendit ut, etsi, semper audierim Ciceronim uberrimum eloquentiæ fontem esse [...].

[È un'opera di legno con tantissimi cassetti, tantissime immagini e dentro un'enorme quantità di scritti, sistemata in vari ordini o gradi. In ognuno di essi c'erano delle figure e ornamenti particolari, mi fece vedere un'immensa quantità di manoscritti che anche se ho sempre avuto Cicerone come fonte della suprema eloquenza, mai avrei pensato che un autore potesse contenere tanta informazione o che si potessero scrivere tanti volumi a partire dai suoi scritti.]

Alcuni trattatisti come Jean Paul Antoine o Lisa Bolzoni hanno segnalato la possibilità di un'eventuale collaborazione tra Tiziano e Giulio Camillo per la produzione delle immagini del teatro.

Sembra difficile credere che questa ingente quantità d'immagini fosse scomparsa senza lasciare alcun segno; altrettanto succede con il modellino del teatro che sicuramente era di dimensioni considerevoli tanto da permettere ad una persona di percorrerne le gradinate. Invece, dalla lettura del "manuale d'istruzioni" per l'esecuzione di questo teatro, constatiamo che alcune immagini sarebbero state ripetute in altre gradinate del teatro:

Nel terzo luogo sotto la porta medesima ci si appresentarono le Parche, significatrici del fato, della cagione, del principio, della cosa, dell'effetto et del fine. Et quest'istessa imagine, sotto Pasiphe [nel quinto Grado] significherà l'huomo esser cagione di alcuna cosa.²⁹⁷



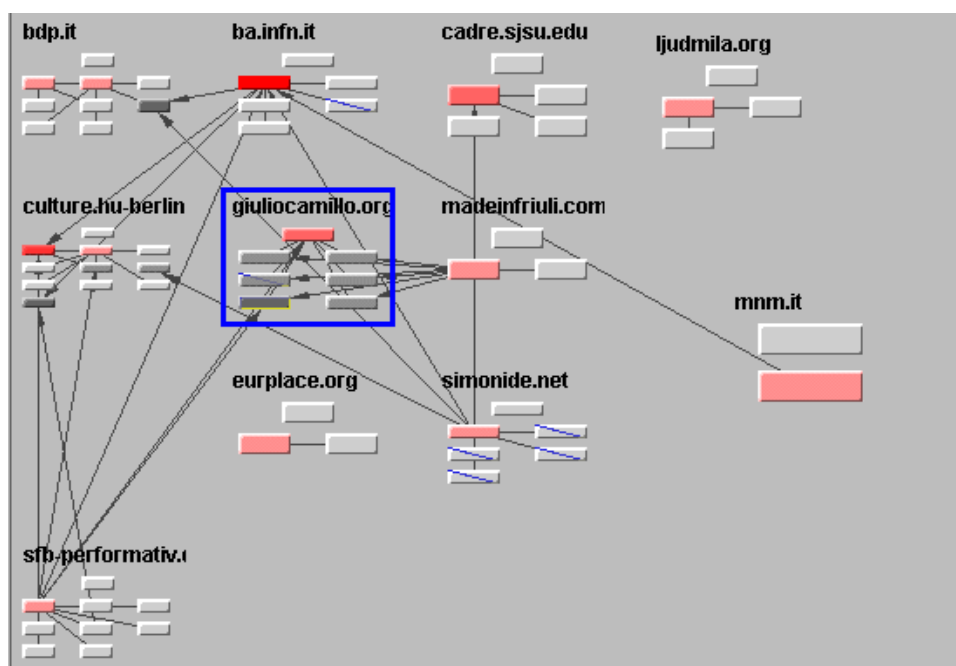
Pertanto, si sarebbe prodotta una certa economia nella creazione d'immagini visto che alcune agirebbero come un ur-alfabeto che permetterebbe un viaggio attraverso i diversi estratti dell'immagine simbolica fino al momento della sua creazione. Questo percorso attraverso significati connessi, che danno il via a nuove riformulazioni, presenta molte somiglianze con la teoria formulata da Karl Gustav Jung sull'inconscio collettivo. Il numero d'immagini da sistemare sulla porta d'ogni gradinata è variabile, dipende dalla portata d'un sapere specifico; affronteremo questa questione nel capitolo specifico di questo progetto dedicato alla ricostruzione del teatro.

Ignoriamo la misura ed il grado di finitura che avevano le immagini osservate dallo schivo Zwichem, ma sembra altamente improbabile che il prolifico Tiziano o la sua officina fossero stati capaci di assortire questo ingente numero di opere. In un'altra parte della lettera citata, si descrivono le immagini come segni complessi che ci permettono di accedere a quello che solitamente non possono vedere i nostri

²⁹⁷ GIULIO CAMILLO, *L'idea del teatro*, A cura di Lina Bolzoni, Palermo, Sellerio editore, 1991, p. 61.

occhi (*quaque corporeis oculis videre non possumus*) permettendo d'accedere alle profondità della mente (*in profundo mentis humanæ demersum est*).

Non si trattava affatto di sistemare immagini topiche già esistenti per rappresentare la divinità, il destino o l'ispirazione poetica. Se fosse stato così, sarebbe stato plausibile che Giulio Camillo avesse acquistato o preso in prestito opere esistenti d'artisti o d'atelier diversi per elaborare il modellino provvisorio del teatro. Invece, le immagini che avrebbero dovuto essere sistemate sulle porte delle gradinate del teatro, come si può apprezzare dalla lettura della *Idea del Teatro*, dovevano consentire di suscitare una grande quantità di connessioni o evocazioni con altre immagini, per generare una trama visuale che attraverso il fascino proiettasse lo spettatore verso un viaggio ascendente, dalla prima alla settima gradinata. Risulta pure strano che Camillo dedicasse uno sforzo così ingente, considerando le numerose testimonianze sulla sua personalità travolgente e un po' abbindolatrice, per fare visitare il suo modellino soltanto da una sola persona che, per di più, non aveva grande stima di lui.



Rete virtuale sulla ricostruzione de *L'Idea del Teatro* di Giulio Camillo.

Per riuscire a percepire la vera portata di questa lettera bisogna capire le convenzioni letterarie di un'epoca che continuava ancora ad essere eminentemente orale. Inoltre, dobbiamo ricordare che per le opere stampate fino all'anno 1500 o 1520, secondo alcuni autori, s'usa il termine *incunabula*, letteralmente, l'infanzia del libro. Per i primi umanisti, il libro era una tecnologia altrettanto innovativa quanto la comparsa dei primi computer a partire dal 1981.²⁹⁸ La lettura delle immagini e dei testi all'inizio dell'Età Moderna era radicalmente diversa dalla nostra. Come dice Rosamaria Loratelli,

²⁹⁸ Nel 1977, Apple ha iniziato a distribuire l'Apple 1 e nel 1981 arrivò il lancio dell'IBM PC.

Rispetto alla passione della lettura in Occidente, il Settecento fu un momento di svolta. Per un numero sempre crescente di persone, il pensiero nato spontaneo nella mente e quello guidato dal discorso scritto giunsero allora a incontrarsi nel medesimo luogo; l'interiorità.²⁹⁹

Jorge Luis Borges in uno dei suoi numerosi testi sulla passione per la lettura, menziona Sant'Ambrogio come il primo lettore che, distanziandosi dalla lettura collettiva, decise di leggere in silenzio un testo. La via orale continua ad essere in molte culture il discorso principale. L'invenzione della scrittura in Egitto e in Mesopotamia fu certamente una tecnologia rivoluzionaria ma limitata ad un ristretto circolo, in genere l'ordine sacerdotale, che poteva impiegare lunghi anni per imparare le convenzioni necessarie per leggere e redigere dei testi attendibili. Invece, la diffidenza verso la scrittura anche da parte dei custodi della sua tecnologia rese possibile lo sviluppo parallelo d'un insieme di tecniche mnemotecniche. Le ricerche realizzate dai linguisti e filologi indoeuropei nei secoli XIX e XX nell'India, li portò alla scoperta dell'esistenza di famiglie di sacerdoti che avevano trasmesso di padre in figlio i testi sacri composti da migliaia di versi senza minime varianti per più di millecinquecento anni. Le prodezze mnemotecniche di oratori e filosofi greco-latini sono ben note, così come la notevole capacità di tanti poeti arabi o persiani di ricordare, come consigliava Nezami ai giovani aspiranti, più di ventimila versi.

La memoria nell'epoca di Giulio Camillo era ancora eminentemente agonistica. I libri e manoscritti possono ardere o essere distrutti: quello che rimane è la nostra capacità di ricordare e farlo nel momento opportuno, scambiando argomenti con il pubblico o con il nostro avversario, percorrendo velocemente gli scaffali della nostra biblioteca mentale (virtuale) per scegliere la citazione o il ragionamento che meglio si adatti all'argomento dibattuto. Secondo il professor Romo Feito,

Quello che risulta indiscutibile nonostante, è il rapporto tra retorica e democrazia da una parte; e, più polemico tra retorica ed scrittura. La diffusione di questa inizia, sembrerebbe, all'incirca dal secolo VIII a.C., e anche se Platone la critica nel *Fedro*, non mancano autori come Eschilo, il tragico, che celebrino il suo potere per conservare il ricordo. Cerchi il lettore di analizzare minuziosamente un Lungo discorso che abbia sentito o ricordare un testo esteso letto: ricorderà, al massimo, un'idea più o meno complessa [...] difficilmente riuscirà nell'analisi articolata e precisa propria dei retori che presuppone, precisamente, l'esistenza di testi scritti sui quali poter tornare, ancora, fino ad affinare una tecnica definita nel parlare.³⁰⁰

Questo testo chiarifica il contenuto della lettera di Viglio in relazione con il teatro di Giulio Camillo perché la narrazione del teatro racchiude due tecnologie diverse, l'oralità della retorica di Cicerone, che Camillo aveva eletto come referente assoluto del suo progetto, e la tecnologia della scrittura (*chartarum molem*); così come nell'attualità conviviamo con tre discorsi: orale, analogico e digitale. La retorica della digitalizzazione e informatizzazione dei processi implica in molti casi un raddoppiamento degli stessi perché la maggior parte delle aziende e degli organismi conservano ancora copie stampate dei documenti digitali.

²⁹⁹ ROSAMARIA LORETELLI, *L'invenzione del romanzo: Dall'oralità alla lettura silenziosa*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2010.

³⁰⁰ FERNANDO ROMO FEITO, *La Retórica: Un paseo por la retórica clásica*, Madrid, Montesinos/Biblioteca de Divulgación Temática, 2005.

VI. LA CABALA E IL REPERTORIO ICONOGRAFICO DI GIULIO CAMILLO

1. Introduzione

Opere magiche, alchimistiche, astrologiche attrassero molto l'attenzione degli studiosi del tempo che spesso intrecciano le loro conoscenze erudite in matematica con studi approfonditi nei vari rami suddetti. Una delle opere riscoperte che ebbe maggiori influssi durante il Rinascimento fu certamente il "*Corpus Hermeticum*" di Hermes Trismegisto che Cosimo de' Medici, come sappiamo, fece tradurre da Marsilio Ficino (1433-1499) intorno al 1460 (si deve qui tener conto che da poco tempo era stata inventata la stampa a caratteri mobili – nel 1447 – e che essa fu decisiva per il diffondersi di conoscenze ed anche per la messa in discussione di esse; caso clamoroso fu proprio quello della Bibbia, che fu letta direttamente dai cristiani ed in tempi brevi portò alla Riforma).

Pico della Mirandola (1463-1494), di trent'anni più giovane di Ficino, fu fortemente influenzato da questi ed elaborò in modo ancora più esasperato la visione magica del mondo. Fu la sua enorme e proverbiale cultura, a cui occorre aggiungere la conoscenza di varie lingue, tra cui l'ebraico, che gli permise di mescolare alla magia spirituale di Ficino la magia cabalistica di origine ebraica (la parola cabala significa letteralmente "tradizione"). Per Pico la cabala doveva avere un carattere sacro perché riuniva in sé la lingua, la saggezza, la religione e la tradizione degli antichi legislatori. Si tratta quindi di una unificazione, con significati più profondi e reconditi, tra ermetismo e cabalismo per formare il più possente mago rinascimentale.

Le dieci 'sefirot', i dieci più comuni nomi di Dio che nel loro insieme fanno Dio, sono alla base della cabala di Pico. Anche nella cabala gli angeli giocano un ruolo importante; ma qui si comincia a distinguere tra spiriti del bene, gli angeli, e quelli del male, demoni. Ad ogni spirito buono corrisponde un simmetrico malvagio.

| SEFIROT | CIELO | ATTRIBUTO |
|---------|--------------------|--|
| | | |
| Kether | Primo mobile | Unità |
| Hokhmah | Ottavo cielo | Intelligenza |
| Binah | Saturno | Ragione |
| Hesod | Giove | Concupiscenza superiore |
| Gevurah | Marte | Irascibilità superiore |
| Rahimin | Sole | Libero arbitrio |
| Netsch | Venere | Ciò per cui ogni cosa diventa di livello superiore |
| Hod | Mercurio | Ciò per cui ogni cosa diventa di livello inferiore |
| Yesod | Luna | Miscugli e pozioni varie |
| Malkuth | Elementi terrestri | Il potere del primo cielo |

Con l'opera di Pico, inoltre, il mago acquistò una dignità distinguendosi radicalmente dal negromante e dall'esorcista che persero ogni prestigio rispetto ad un pubblico colto anche se in fondo l'opera di Ficino e Pico non era altro che il seguito nobilitato da un apparato culturale importante di quanto da secoli si veniva facendo in pratiche magiche ebraiche e pagane.

È necessario definire il significato dato dagli umanisti legati alla tradizione cabalistico-ermetica al lemma "mago" in relazione alla etimologia di questo termine. È praticamente certo che l'origine della parola mago derivi dall'antica lingua persiana, (*magoi* < Lingua Persana antica < *magu-*)³⁰¹ e si riferisca a una casta o gruppo di famiglie che ha fornito i sacerdoti ai Persiani e Medi. La maggior parte delle informazioni disponibili sulle funzioni di questi maghi nell'impero achemenide è contenuta nell'opera di Erodoto, *Le Storie*. Senza entrare nel grado di veridicità del padre della storia della storiografia occidentale, esiste un certo consenso tra iranologi sul ruolo di questa casta di sacerdoti nella trasmissione di conoscenze d'astronomia babilonese e d'alchimia che ha goduto di grande reputazione nel mondo antico. Da un altro storiografo, più tardo, Diogene Laerzio (forse III secolo a.C), autore di una storia della Grecia in dieci volumi, troviamo dei riferimenti sui magi persiani, citando come un discepolo di Platone, Mitridate (3.25) e alludendo ai possibili contatti di Pitagora, Democrito e Pirrone con i Magi (8.3, 9.34.61). In ogni caso, l'origine del vocabolo e la sua utilizzazione da parte dei filosofi greci e peripatetico assimilano il mago (μάγος maghi = in greco classico), al detentore d'un sapere esoterico che permette d'intervenire nei processi del cosmo.

In uno dei testi più percettivi del tardo Quattrocento, le famose *Novecento Conclusioni*³⁰² di Pico della Mirandola, egli afferma «*quello che il mago fa con la sua tecnica, la natura compie naturalmente facendo l'uomo*». In questo senso, Giulio Camillo utilizzerà la parola "magia" nelle sue opere nel senso magistralmente descritto da Ficino, Mirandola, Giambattista della Porta, Cornelio Agrippa e il cardinale Egidio di Viterbo il cui obiettivo era quello di realizzare una sintesi tra la Kabbalah ebraica e la dottrina cristiana. C'è una profonda differenza concettuale tra la figura d'un mago ciarlatano, imbrogliatore, astrologo dilettante e occultista e il mago nelle opere di Giulio Camillo e Giordano Bruno, concepito come l'uomo che indaga le leggi della natura con la finalità d'acquisire la conoscenza trascendentale in base al rapporto profondo, anche di complicità, tra l'uomo e Dio nel progetto della creazione.

Tuttavia, per comprendere la portata e soprattutto i fecondi collegamenti della concezione di Giulio Camillo con la Cabala e la tradizione ermetica, prima dobbiamo esaminare brevemente due questioni: la prima è la natura del dualismo iraniano, la lotta tra il bene e il male, forze della luce e tenebre, che è uno dei contributi più duraturi per il pensiero occidentale nelle sue varie manifestazioni dal manicheismo fino alla patristica cristiana. Detto molto semplicemente, il mago può canalizzare l'energia verso il bene o il male, perché lo sviluppo storico del pensiero tradizionale iraniano è la battaglia incessante tra la carità divina e il demiurgo; e lo

³⁰¹ MARTIN SCHWARTZ, *The Religion of Achaemenian Iran*, in *Camb. Hist. Iran* II, 1985, pp. 664-698.

³⁰² PICO DELLA MIRANDOLA, *Conclusiones Nongentae: Le novecento Tesi dell'anno 1486*, Firenze, Leo S. Olchski editore, 1995.

spazio tra i due domini corrisponde all'umanità che partecipa alla luce e alle tenebre: la luce più bella, al crepuscolo, proietterà un'ombra violacea. Pertanto, il teatro di Camillo è un teatro di totalità in cui ogni spettatore deve intraprendere un cammino di ascesa, o purificazione, per raggiungere l'unità nella diversità. Ogni spettatore diventa un mago, perché non è sufficiente per ammirare bellissime immagini dei gradini e leggere i testi collocati sotto i sedili, c'è bisogno di una spinta descritta nella "Lettera di Giulio Camillo del Rivolgimento dell'Uomo a Dio" di questo mondo «E considerando ancor che nessuna persona può consentire alla rapina che di lei facesse la detta bellezza³⁰³ se ancora in lei l'amor nostro avesse le sue insegne». ³⁰⁴ In questo stesso trattato, Giulio Camillo spiega che le tre operazioni dell'anima insita nella sua triplice natura sono: 1) produrre, 2) rivolgere e 3) rendere perfetto.

Una seconda questione chiave per capire l'importanza della cabala nel sistema di Giulio Camillo consiste nella convinzione da parte dei cabbalisti dell'esistenza d'un alfabeto primordiale, una convinzione condivisa da alcune sette eterodosse dell'Islam che fa riferimento a questa notazione come *abjad* (a-b-j-d, sono le prime quattro lettere dell'alfabeto semitico). L'assegnazione d'un valore numerico a ciascuna delle lettere degli alfabeti semitici è una pratica che è stata successivamente estesa all'alfabeto ugaritico, fenicio, ebraico e aramaico. Tale ripartizione consente una interpretazione ermeneutica dei testi sacri sulla base d'un codice numerico che conduce ad un vicolo nominale: le cose hanno un nome reale che corrisponde alla sua essenza. Questa essenza può essere espressa come una relazione dinamica con un sistema di numerazione esoterica. Come si vede nell'immagine qui sotto, nell'alfabeto ebraico e latino i numeri sono interpretati come una emanazione della divina unità che può essere conosciuta soltanto attraverso le sue emanazioni.

³⁰³ Il concetto della bellezza e la sua veicolazione con il *Theatro* è stata esposta esaustivamente dal grande teologo svizzero HANS URS VON BALTHASAR (1900-1988), forse la personalità teologica più composita e innovativa di questo secolo. Balthasar rievoca esplicitamente la terminologia del teatro nella seconda parte della sua grande opera, *Gloria*, a sottolineare il carattere di azione dell'evento centrale cristiano: «la nostra parola si chiama bellezza, la bellezza è l'ultima parola che l'intelletto pensante può osare di pronunciare, perché essa non fa altro che incoronare questa aureola di splendore ineffabile [...]». Cfr., ELIO GUERRIERO, *Il bello come manifestazione del dramma divino*, in *Architettura e Spazio Sacro nella Modernità*, catalogo Catalogo della Biennale di Venezia (4 dicembre 1992-6 gennaio 1993), Milano, Abitare Segesta Cataloghi, 1992.

³⁰⁴ G. CAMILLO, *Tutte l'opere di M. Giulio Camillo Delminio nuovamente ristampate con la tavola delle cose notabili*, Giovani & Cio: Paolo Giolito de Ferrari, Venezia, 1581, pages 41-56.

2. *Il contesto della Cabala*

Il termine Kabbalah (Cabala nella lingua italiana) (קַבְּלָהּ) dalla triconsonantica radice KBL letteralmente significa ricevere; il suo significato più ampio è quello della tradizione. L'origine del movimento della Cabala, che si sviluppa al XII e XIII secolo in Provenza, in Catalogna, Toledo e altre città con grandi comunità ebraiche nella penisola iberica, deve essere collegato a una rinascita della mistica dell'ebraismo a causa del contatto di questi gruppi con le tradizioni gnostiche e mistiche dalla zona geografica designata come Levante e ora corrispondente più o meno con il Medio Oriente.

Uno dei testi fondamentali della letteratura della Cabala, lo *Zohar* (letteralmente, lo Fulgido) è attribuito a Mosè-ben-Shem-Tob, forse nato a Guadalajara (Spagna) nel XIII secolo. Un altro grande riformatore e filosofo, Abraham Abulafia (1240-1291) aveva pubblicato un commento ad un altro importante trattato canonico, il *Sefer Yetzirah* (*Libro della Creazione*), che spiega la creazione e la nascita di Adamo in termini di combinazioni delle lettere del nome di Dio e degli attributi della divinità.

Verso il 1390 inizia il processo di esodo delle comunità ebraiche dalla penisola iberica a causa di pressioni politiche e religiose che culmineranno con il decreto di espulsione, firmato dal Re Cattolico nel 1492, e la successiva partenza dai territori del Portogallo nel 1497. Questa diaspora di comunità ebraiche stabilite da secoli nella penisola iberica, conosciuta come l'esodo degli ebrei sefarditi che porteranno la loro migrazione verso il Nord Africa (Marocco e Tunisia), i Balcani, l'Anatolia e l'Italia, dove sono stati accolti con alterne fortune. Sono stati ben accolti a Ferrara dal duca Ercole I d'Este, in Toscana, Venezia, Padova e nella corte del re di Napoli, Ferdinando I, figlio naturale del re di Aragona, Alfonso V. La conquista della città da parte del generale Gonzalo Fernandez de Cordoba introdurrà un periodo di progressiva influenza del mondo cattolico ultraconservatore che culminerà con la decisione di introdurre l'Inquisizione nel Regno di Napoli e di espellere gli ebrei dalla regione intorno al 1530.

La tavola seguente mostra il considerevole aumento degli ebrei nei regni d'Italia a causa della sua espulsione dalla Penisola Iberica.

| Ebrei in Italia | | |
|-----------------|-----------------|-------------------------------------|
| Anno (stimato) | Ebrei in Italia | Percentuale di ebrei /1000 abitanti |
| 1170 | 15,000 | 2.05 |
| 1300 | 50,000 | 4.55 |
| 1500 | 120,000 | 11.43 |
| 1600 | 20,702 | 1.56 |
| 1700 | 26,760 | 2.02 |
| 1800 | 34,275 | 1.89 |

L'esistenza di numerose scuole e insegnanti ebrei in varie città del nord Italia consentirà agli Umanisti di entrare in contatto con le dottrine cabbalistiche arricchite dal contributo dei nuovi arrivati, gli ebrei sefarditi. Ricordiamo che il termine "ghetto" (in dialetto veneziano il ghetto fa riferimento a un luogo dove sono concentrate le fonderie e utilizzato per il lavaggio delle scorie) diventerà sinonimo di quartiere ebraico dopo un decreto della Serenissima Repubblica di Venezia il 29 marzo 1516.³⁰⁵

L'interesse degli umanisti italiani per la cabala coincide con un movimento nato da Lorenzo Valla (1407-1457) per esaminare in maniera critica e filologica le tradizioni religiose della Chiesa, distinguendo nettamente la componente mitica dalla componente storica. Esempio della filologia di Valla è l'opuscolo *De falso credita et ementita Constantini donatione*, con il quale la critica del testo divenne anche critica storica; quest'opuscolo è un'acutissima indagine storico-filologico-diplomatica che denuncia un "falso storico" gravido di implicazioni politiche. Valla rivela la non autenticità del decreto con cui Costantino, l'imperatore romano, avrebbe donato a Silvestro, patriarca di Roma, i territori di Roma e del Lazio, base temporale della chiesa cattolica.

Nel periodo di una certa tolleranza religiosa, nella seconda metà del XV secolo, molti scrittori esprimeranno in un modo più o meno aperto la loro convinzione circa l'esistenza di una saggezza perenne che sarebbe più antica rispetto a qualunque religione rivelata e sarebbe espressa da simboli o segni che potrebbero essere inclusi in ogni momento storico per l'élite intellettuale. Per usare un'immagine molto ricorrente nei commenti teologici e mistici delle tre religioni monoteiste, all'inizio della creazione si sarebbe prodotta un'esplosione di luce, qualcosa come il *big-bang* nella formulazione della fisica attuale, impossibile da visualizzare da qualsiasi essere umano a causa della sua luce. Infatti tutta la teologia giudaico-cristiana e islamica si basa sulla dissimulazione del divino. «Non mi vedi», il Signore dice a Mosè, parole identiche al «*Lan Tarani*» del testo coranico. E con questa riflessione inizia il primo capitolo della *Idea del Theatro* di Giulio Camillo:

I più antichi et più savi scrittori hanno sempre havuto in costume di raccomandare a' loro scritti i secreti di Dio sotto oscuri velami [...]. Et ciò si conferma con lo esempio di Mosè, il quale, scendendo dal monte sopra il quale egli anchor per lo mezo dell'angelo haveva parlato con Dio, non poteva esser guardato dal popolo, se egli il viso col velo non si nascondeva. Et gli Apostoli anchora veduto Christo trasfigurato, cioè quasi partito dalla grossezza della humanità alla quasi gloria della divinità, non sufficienti a riguardarlo per la debolezza, caddero.³⁰⁶

Questo passaggio ci fornisce due elementi importanti per la comprensione del pensiero ermetico del Rinascimento. In primo luogo, la conoscenza è presentata velata, si potrebbe dire, nascosta proporzionalmente al grado di conoscenza, nel

³⁰⁵ Cfr. ALDO LUZZATTO, *Biblioteca Italo-ebraica: Bibliografia per la storia degli Ebrei in Italia*, Roma, Carucci, 1982; SCHLOMO SIMONSOHN, *Biblioteca Italo-ebraica: Bibliografia per la storia degli Ebrei in Italia*, Roma, Ed. Menorah, 1997.

³⁰⁶ G. CAMILLO, *L'idea del theatro*, cit., p. 47.

gioco di rifrazione della luce in base alla distanza dalla luce primordiale. Questa sarebbe la ragione per la gerarchia della conoscenza e di diversi mestieri e professioni. In secondo luogo, non è possibile guardare direttamente in faccia Dio, quindi non possiamo aspirare ad un confronto diretto con la conoscenza divina. L'imperfezione dell'umanità ha bisogno d'una depurazione paragonabile alla separazione dell'oro da altri metalli pesanti e scorie, nei processi metallurgici. L'accumulazione, la conoscenza più o meno ordinata o artificiale, collocherebbe l'uomo in un percorso orizzontale nel primo grado del teatro. Tuttavia, lo scopo del Teatro di Camillo comporta una salita verticale, una trascendenza, oppure un progressivo affinamento d'ogni individuo allo scopo di accedere alla conoscenza superiore. Questo corso richiede non tanto un desiderio di sapere, ma un atteggiamento determinato verso la conoscenza e richiede un cambio di *episteme* da parte di ognuno degli spettatori che entrano nel teatro.

Come accennato nel brano sulla biografia di Giulio Camillo, in gioventù questi aveva studiato in una scuola ebraica a Padova (forse tra il 1495 al 1500), dove ha assorbito i principi fondamentali della Cabala successivamente inseriti nel suo sistema. Perché la Cabala? In prima approssimazione potremmo dire che la Cabala, come è il caso del misticismo cristiano o sufi nel contesto dell'Islam, rilassa il rigore della teologia dogmatica. Gershom Scholem, uno dei maggiori esperti del secolo XX di questa materia, sottolineava che

Il mistico trasforma il testo sacro e il momento decisivo di questa trasformazione sta nel fatto che la parola dura e in certo modo univoca della rivelazione viene ora colmata di un senso infinito. Si apre la via verso un'interiorità infinita in cui si rivelano sempre nuovi strati di senso.³⁰⁷

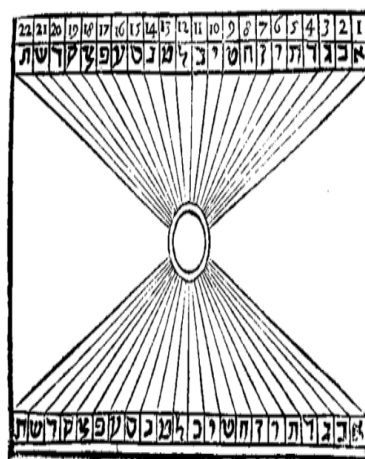
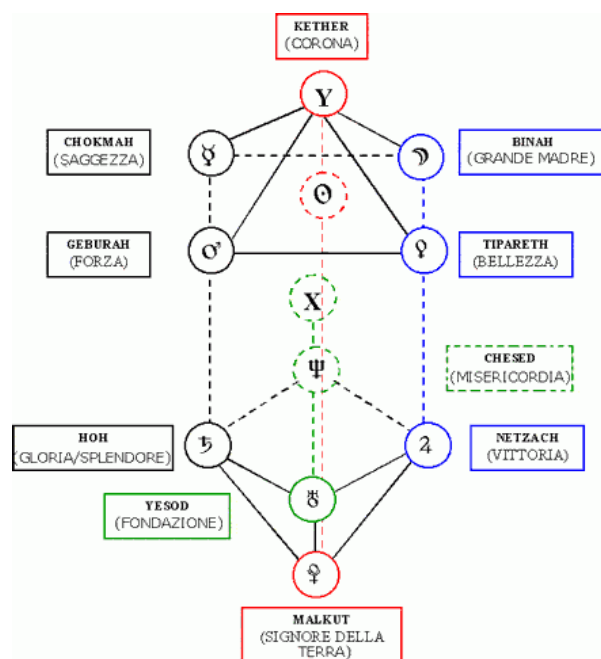


Diagramma che mostra la corrispondenza tra l'alfabeto primordiale concepito come un'emanazione della Unità (divinità) e la numerazione latina.

³⁰⁷ GERSHOM SCHOLEM, *La Kabbalah e il suo simbolismo*, Torino, Einaudi, 2001, p. 16.

A un nuovo livello d'esperienza mistica e contemplazione, le strutture mitiche ricompaiono, non più nelle persone delle antiche divinità, ma appunto concentrate, in modo nuovo e spesso singolare, nel mondo dell'albero delle sefirot.



L'analisi di tutte le immagini mitiche vecchie e nuove che compaiono nel simbolismo cabbalistico con tanta abbondanza è uno dei compiti più affascinanti nello studio della Cabala. Queste sarebbero le immagini archetipiche la cui fertilità in senso lato avrebbe permesso l'impiego della teofania. Di fronte alla natura cupa dei clan nomadi semitici che custodivano gelosamente l'eredità paterna, la riflessione dei Cabbalisti include una componente femminile che ha causato non pochi problemi agli esegeti tradizionali. Se la nona Sefira rappresenta il potere, Yesod, con un simbolismo fallico innegabile, il decimo Sefira

rappresenta la femminilità della creazione, Shekinah (la luce della gloria) o Malakut (sovrانيتà).

Bisogna considerare la venerazione di Dio nell'ebraismo, un culto senza immagini che proprio in questa assenza di figure implicava il rifiuto, anzi la condanna polemica delle immagini e dei simboli in cui trova espressione il mondo antico. Per contro, come ha giustamente osservato Scholem in un altro passo nel lavoro citato,

La dottrina cabbalistica di Dio, il suo carattere mitico viene in luce con la massima evidenza nella teoria delle dieci sefirot – la dottrina dell'unità dinamica di Dio in cui Dio esce dalla sua segretezza e dall'innominabilità della sua essenza e si presenta come creatore. Gli stadi di questo processo possono essere colti in una serie infinitamente ricca e di immagini e di simboli, ciascuno dei quali si riferisce a un aspetto della divinità nella sua manifestazione particolare.³⁰⁸

Osservando il diagramma, vediamo che i potenziali differenti sono collegati tra loro, ogni potenziale maschile bilanciato dalla sua controparte femminile, rappresentato dalla forma di una nave o arca in cui vi è un collegamento fondamentale tra la prima emanazione, Kether (Corona) e l'ultima, Shekinah, identificata con la moglie, madre, figlia, che permette la generazione. Perché la decisione di Giulio Camillo d'incorporare il pensiero cabalistico a una struttura architettonica, in sostanza greco-romana, come il teatro? A mio parere la risposta è perché la cabala cerca, nel fondo, di spostarsi al momento, fuori dal tempo, della creazione. Se le definizioni classiche della divinità nel pensiero giudaico-cristiano sono state fatte dalla tautologia, definire o specificare il totale vorrà dire sganciarlo e trasformarlo in una somma d'attributi o

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 128.

proprietà; tuttavia, se la divinità è onnipotente, onnisciente e illimitata, perché crea qualcosa se ha avuto tutto dentro di sé? Questa domanda è essenziale non solo per i teologi, filosofi e storici delle religioni, ma per ognuno degli artisti in ogni momento della storia. Realizzare una serie di ricordi, simboli, potenziali in un lavoro che poi resta, è trasformato o distrutto, diventa una grande responsabilità se il creatore (dio, demiurgo o l'artista) non possono o hanno perso fiducia nella capacità di comunicare qualcosa.

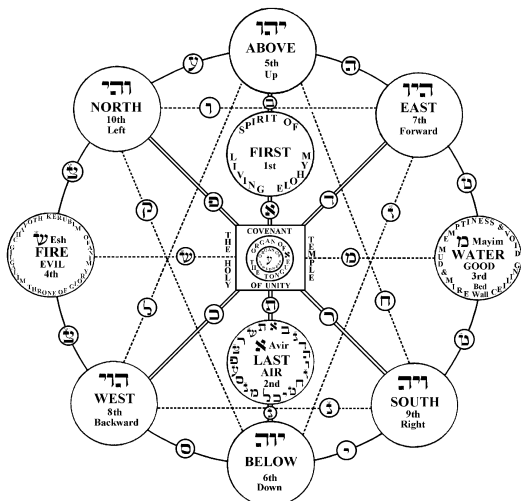
Qual è stato l'inizio? Il primo libro del Pentateuco, il *Genesis*, descrive il processo della creazione in sette giorni, una figura che sarà di grande importanza per i cabbalisti: «Dixitque Deus: Fiat lux. Et facta est lux». Letteralmente, «Dio disse: Sia la luce e la luce fu». In questa frase, la parola chiave che spiega la creazione è il verbo dire (disse); Dio crea le cose che non esistono attraverso le sue denominazioni immutabili e da allora sono convocate dalla pronuncia del suo nome, ed esistono. Il più mistico di tutti gli evangelisti, san Giovanni, spiega più precisamente la portata di questa creazione: «Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν θεόν, καὶ θεὸς ἦν ὁ λόγος. «Nel principio era la Parola, la Parola era con Dio, e la Parola era Dio. (2) Essa era nel principio con Dio. (3) Ogni cosa è stata fatta per mezzo di lei; e senza di lei neppure una delle cose fatte è stata fatta. (4) In lei era la vita, e la vita era la luce degli uomini» (Gv I 1-3).

Questa fede incommensurabile dei popoli semitici nella parola nel suo aspetto creativo e distruttivo è quella che Giulio Camillo voleva recuperare per il suo teatro. Egli approfittò del sistema della Cabala per mostrare la corrispondenza tra parole e cose, ma andò oltre, rafforzando questo sistema di immagini, che offre la persuasione retorica necessaria per consentire questo viaggio dalla diversità all'unità. Giulio Camillo si discosta dalla tradizione retorica classica e medievale, il cui repertorio offre appena qualche stereotipo dell'immagine agente, cioè si considerava preferibile che ogni studente o maestro di retorica scegliessero la migliore soluzione per la lingua della sua immaginazione. Per un uomo come Camillo, formato nella tradizione classica, ammiratore incondizionato di Cicerone, Quintiliano e Virgilio, è abbastanza strano questo partire dal metodo e la sua scelta di offrire allo spettatore un teatro della memoria e dell'eloquenza perfettamente progettato in anticipo. Giulio Camillo, che era stato direttamente coinvolto nella formazione del pensiero umanista, aveva capito le immense possibilità offerte dalla tecnologia appena scoperta dei simboli che aveva messo il testo e l'immagine in una relazione non-gerarchica, ma d'interattività con il lettore.

3. *La Cabala come un sistema d'organizzazione perenne del sapere*

Forse i testi cabbalistici che hanno esercitato una maggiore influenza su Giulio Camillo sono stato il *Yesirah Sefer* (*Il Libro della Formazione*) che fu tradotto in latino già alle fine del Quattrocento e attrasse l'interesse dei primi ebraisti cristiani, soprattutto Pico della Mirandola e Egidio da Viterbo e il *Safar Ha-Bahir* (*Il libro fulgido*), già noto nella Francia meridionale alla fine del XII secolo e tradizionalmente considerato il primo documento della cabala medievale. La *Sefer Yasirah* rappresenta il legame più significativo tra l'esoterismo antico e il pensiero

cabbalistico medievale e moderno. Le leggi che vengono esposte riguardano i fondamenti della misura e del ritmo della creazione. I dieci numeri (che corrispondono alle sefirot) e le ventidue lettere dell'alfabeto ebraico divengono gli elementi d'un gioco di simmetrie e di corrispondenze che cinge tutto il reale in un vincolo indissolubile.



All'inizio di questo Libro, si spiega che Dio creò il suo mondo con tre registri: la scrittura, il computo e il discorso. Nel primo capitolo si spiega come le sefirot sono dieci, senza determinazione, cinque contro cinque (v. 2). Il loro aspetto e apparenza di folgore e il loro confine non hanno limiti (v. 9). Dieci sefirot e ventidue lettere fondamentali sono fissate in una ruota in duecentoventuno porte. La ruota va avanti e indietro (v. 18). Questo aspetto dinamico di creazione e l'immagine della ruota sono temi ricorrenti nel lavoro di

Giulio Camillo. Sono esplicitamente elencati nel suo trattato *Delle Materie* contenente lo schema intitolato "Gorgo" o "Figura dell'Artificio". La figura mostra una ruota di quattordici raggi, ognuno dei quali funge da interruttore del discorso (Lontananza da Loco / Presenza in Loco, Partita colla Vita / Venuta colla Vita, etc.) eloquente.

Immaginiamo che questo cerchio sia un gorgo, dal quale si partono come ruscelli le quattordici linee, delle quali le sette dalla parte destra abbiano dalla sinistra sette di sito opposte; si che ciascuna si opponga all'altra nel medesimo filo corrispondente.³⁰⁹

Questo modo di strutturare un discorso (la materia) da opposti ricorda chiaramente il codice binario utilizzato dalla tecnologia digitale di elaborazione delle informazioni. La dinamica dell'opposizione di sefirot è uno degli aspetti della cabala che influenzeranno il teatro di Giulio Camillo, dove le immagini possono avere significati diversi, spesso conflittuali, a seconda del loro posto sui gradini del teatro. La *coincidentia oppositorum* è molto apprezzata dagli umanisti cristiani perché si trovava già nel pensiero cristiano (*Eccl.* 7-14) – «Dio ha creato tutti gli elementi l'uno contrapposto all'altro» – e anche nella tradizione ermetica e cabalistica. La ricercatrice Kate Robertson³¹⁰ ha segnalato che solo nell'edizione di Giolito Farri del 1544 l'artificiosa ruota sta sovrapposta al testo, e certamente il suo impatto visivo è molto maggiore per visualizzare il processo di costruzione e decostruzione del testo da parte degli artifici della retorica.

Molti passi del secondo testo, il *Safar Ha-Bahir*, (*Il libro fulgido*), sviluppano invece nozioni che diventeranno fondamentali nella successiva letteratura cabbalistica come, per esempio, la concezione delle sefirot che vengono definite per

³⁰⁹ GIULIO CAMILLO DELMINIO, *L'Idea del Teatro e altri scritti di Retorica*, Torino, Edizioni Res, 1990, p. 138.

³¹⁰ KATE ROBERTSON, *A Search for the Source of the Whirlpool of Artifice. The Cosmology of Giulio Camillo*, Edinburgh, Dunedin Academic Press, 2005, p. 135.

la prima volta con appellativi propri e che esprimono attributi peculiari di Dio. Marsilio Ficino lo chiama *Liber Lucidos* e Pico della Mirandola, che se lo fece tradurre da Flavio Mitridate, il *Libro Fulgido*.³¹¹

Secondo Scaramuzza³¹² «la Cabala dunque perseguiva il fine di svelare misteri dell'universo, la sua articolata struttura permetteva di tradurre i messaggi occulti del pensiero divino e di svelare i misteri della creazione». Il sistema settenario adottato da Camillo per il teatro non è stata una scelta casuale, perché il numero sette consente di esprimere corrispondenze astrologiche (sette astri nel mondo), del microcosmo (le sette porte delle persone), del macrocosmo (i sette firmamenti secondo la Cabala: velo (wilon), firmamento (raqia), nubi (shahagim), casa eccelsa (zavol), dimora (ma'on), sede (ma'kon), nuvola ('ararot), i sette giorni della creazione e le sette arti liberali (Trivium e Quadrivium). Le ricerche di Scaramuzza, Bolzoni e Vasoli, fra gli altri, hanno messo in luce i rapporti di Camillo con Francesco Zorzi, che aveva avuto un ruolo notevole nella diffusione della cabala cristiana, e soprattutto con Francesco Giorgio Veneto- autore d'un prestigioso trattato fortemente ispirato alla tradizione neoplatonica, il *De Harmonia Mundi*.

La cabala come sistema di interpretazione dell'universo ha avuto un largo consenso non solo tra i filosofi e i teologi, ma anche nel campo della letteratura. Un esempio di questa divulgazione o volgarizzazione del sistema cabalistico si trova nel lavoro di Ercole Tasso, *La Virginia. Overo Della Dea di nostri tempi. Trattatione fi hanno Rime, Imprese & Demostrazioni Cabalistiche*, stampato nel 1593. Lavoro il cui interesse deriva non tanto dalla sua interpretazione cabalistica, quanto dalla struttura del testo. Sulla pagina destra il lettore leggerà sempre una poesia, mentre sulla sinistra avrà un'impresa o un mistero che seguendo i precetti della cabala ebraica in vari modi esaminerà le lettere del nome Virginia e ne dedurrà la sua origine divina, secondo la spiegazione dell'autore.

VII. ALCIMIA E ICONOLOGIA. IL CONCETTO DELLA TRASMUTAZIONE NELLE OPERE DI GIULIO CAMILLO

L'alchimia, come rivelato nei numerosi studi classici dalla penna di Evola, Lippermann, Eliade o Ruska, non può essere intesa semplicemente come un insieme di processi fisici finalizzato alla trasmutazione dei metalli poiché la componente spirituale della trasformazione interiore è essenziale per capire l'attività dell'alchimista. Secondo Mino Gabriele

alle radici delle strutture del "signum" alchemico e della sua composizione stanno principalmente confluendosi per vie diverse alcune forme di gnosi dell'antichità, la geometria pitagorica come scienza delle proporzioni universali che stabilisce i valori dei luoghi musicali, medici e astronomici, l'arte della retorica classica che sancisce la logica combinatoria; la speculazione sul valore mistico delle lettere elaborata sia dalla tradizione cabbalistica che da quelle cristiana e araba [...].³¹³

³¹¹ GIULIO BUSI, ELEN LOEWENTHAL, *Mistica ebraica*, Torino, Einaudi, 1995.

³¹² FRANCESCO SCARAMUZZA, G. C. *Delminio, un'avventura intellettuale nel '500 europeo*, Udine, Arti Grafiche Friulane, 2004.

³¹³ MINO GABRIELE, *Alchimia e Iconologia*, Udine, Forum Edizioni, 2006.

Qualsiasi interpretazione del lavoro di Giulio Camillo dovrebbe essere basata sulla sua attività di formazione e fondamentalmente sul suo impiego come oratore. In un controverso testo satirico, erroneamente attribuito a Erasmo da Rotterdam, il *Ciceronianus*, scritto intorno al 1527, si fa riferimento a due dei più brillanti oratori di Roma, Pietro Fedra (Fedra Inghirami Tommaso di Volterra) e Giulio Camillo. In ogni trattato o libretto di Camillo, la scelta delle parole, spesso spiegando la sua origine etimologica, fornisce un'importante via ermeneutica.



Uno dei riferimenti più enigmatici ne *L'Idea del Teatro* si trova nel terzo livello, l'Antro, in riferimento ad uno degli oggetti più simbolici della storia, L'Arca del Patto. «Eranvi anchora fiori, nella significatione de' quali giace il secreto di tutti i secreti, che non è lecito a rivelar, se non a tempo et con la volontà di Dio».³¹⁴ In un testo ancora inedito di Giulio Camillo, il cui titolo è appunto *Dell'Interpretazione dell'Arca del Patto*³¹⁵ i collegamenti tra il sistema della conoscenza universale di Camillo e l'alchimia sono particolarmente evidenti. Citando il Vasoli:

il testo è soprattutto un esempio di esegesi esclusivamente simbolica di testi e tradizioni scritturali sottoposti a un "trattamento" che li trasforma in testimonianza di una

"verità" esoterica costituita dall'intreccio di temi neoplatonici, ermetici, cabbalistici, pitagorici, "caldei". Il Camillo dichiara – infatti –, che questo suo scritto offre la "vera Intelligenza di tre mondi, cioè Sopra Celeste, Celeste e Inferiore".³¹⁶

A parere di Lina Bolzoni questo testo «conferma dello stretto legame esistente nel pensiero del Camillo tra l'alchimia e le dottrine metafisiche e teologiche».³¹⁷ Questa intelligenza dei tre mondi corrisponde alle tre anime, come descritto nel grado IV del Teatro: Nefesh (l'anima vivente inferiore), Ruh (l'anima razionale) e Neshamà (l'anima superiore, secondo sant'Agostino, corrisponde all'intelletto agente di Aristotele e all'uomo di luce nella cosmologia persiana).

In un altro testo di Camillo scritto in latino il cui manoscritto è conservato nella Biblioteca Marciana, *Adversaria Rerum Divinarum*,³¹⁸ l'autore ha disegnato una rappresentazione schematica d'un fiore inserito nel cerchio, come il vetro colorato del rosone, al centro del quale sorge uno stelo. Rappresentanza in connessione con la quintessenza del processo alchemico il cui processo deve essere tenuto segreto e,

³¹⁴ G. CAMILLO, *L'idea del teatro*, cit., p. 113.

³¹⁵ GIULIO CAMILLO, "Dell'Interpretazione dell'Arca del Patto", manoscritto, Biblioteca dei Gerolamini, cod. S.M. XXVIII.

³¹⁶ CESARE VASOLI, *Osservazioni su Alcuni Scritti "Religiosi" di Giulio Camillo*, in «Quaderni Utinensi», n° 5/6, 1985, p. 22-47.

³¹⁷ LINA BOLZONI, *Il teatro della memoria: Studi su Giulio Camillo*, Padova, Liviana Editrice, 1984, p. 7.

³¹⁸ GIULIO CAMILLO, *Adversaria Rerum Divinarum*, Cod. Lat. XIII, 111, (4039), Biblioteca Marciana, Venezia.

quindi, questa è l'unica immagine sulla quale Giulio Camillo rimane in silenzio ne *L'Idea del Theatro*.

Nessuna delle opere di Camillo fa uso del termine “*alchimia*” d'origine araba (*al-Kimiya*) e abbastanza diffusa dal XIII secolo nell'Europa medievale grazie alla traduzione di testi medici e della farmacopea islamici; mediante la revisione critica di tutti le sue opere si può dedurre che egli utilizza il termine latino “*transmutazione*” in senso alchemico. Infatti Camillo scrisse un breve testo intitolato “*De Transmutatione*”, che, nei due manoscritti disponibili, è inserito dopo il trattato “*L'interpretazione dell'Arca del Patto*”. Secondo il suo autore,

tre esser le vere transmutatorie, cioè la divina, quella delle parole, considerata dall'eloquente e quella ch'è pertinente alli metalli. Et tutte tre fra loro haver una meravigliosa corispondenza.

Mi sembra che in queste linee troviamo la sintesi del pensiero di Camillo sviluppato con maggiore o minore misura nel resto della sua produzione. Da questo elenco si può vedere che le operazioni alchemiche fisiche sono all'ultimo posto in quanto agiscono sulla materia prodotta al fine di trasformarla nella prima materia.

Protheo di più forme con faccia humana significa la materia prima, che fu la seconda productione. Et ci aviserà che dentro al suo canone sarà un volume ordinato per tagli, dove si tratterà della materia prima, o del chaos che dire il vogliamo, et della sua natura capace di tutte le forme per successione [...].³¹⁹

Un'immagine abbastanza ricorrente nel lavoro di Camillo, che è anche uno degli argomenti più popolari nella letteratura mistica ebraica, è il primo uomo, Adamo, plasmato con la polvere della terra: creta immacolata, il limo più raffinato scelto dallo scultore divino per creare l'uomo a sua somiglianza (*demut*) e soffiando la sua immagine (*Zelem*). Il cosmo e il suo modello, il teatro, diventano una distilleria per estrarre l'impurità della materia equivalente al velo o l'ossido di ogni singola anima: tutto questo è concepito come un processo per far ritornare l'anima alla sua iniziale condizione divina: «Laude della transmutatione divina per la quale l'huomo diventa esso Dio». ³²⁰ «Il peccato di Adamo ha infatti distrutto la purezza e “verginità” originaria, corrompendo tutti gli elementi e recando all'ordine mondano una “ferita” irreparabile», dirà Vasoli nel suo commento sui trattati religiosi di Camillo. ³²¹ Se vogliamo risalire all'origine di questa visione della necessità di salvare l'anima divina intrappolata nella materia, è opportuno fare riferimento al pensiero religioso mesopotamico, i cui testi escatologici hanno un'influenza importante sulla formazione della teologia talmudica a causa della cattività degli ebrei fino al loro rilascio a Babilonia da parte di Ciro il Grande, nel VI secolo a. C.

Nella Lettera del Rivolgimento dell'uomo a Dio, Giulio Camillo presenta una caratteristica molto interessante di questo processo di reintegrazione:

³¹⁹ G. CAMILLO, *L'idea del theatro*, cit., p. 77.

³²⁰ L. BOLZONI, *Il teatro della memoria*, cit., [Appendice di testi: Giulio Camillo, *De transmutatione*], p. 99.

³²¹ C. VASOLI, *Osservazioni su Alcuni Scritti “Religiosi” di Giulio Camillo*, cit., p. 25.

Ma gentil maniera di conversion è quando Diò ci rivolge a sé per il mezzo della bellezza. Il perché è da saper ché essendo Dio il fonte e il principio di tutte le bellezze, come scrive Platon, e conoscendo, per essere invisibile che non potessimo avere alcuna cognizion di Lui, diffonde la sua bellezza.³²²

Questo è un aspetto importante che è passato quasi inosservato nella costruzione del teatro come luogo di fascino. Lo spettatore è attratto dalla bellezza delle immagini, ma in un primo momento non è in grado di decifrarne il contenuto. Le immagini fanno parte dell'artificio scenico:

Ad imitatione adunque di così grandi philosophi, poi che io ho chiaramente rivelato il secreto [...], io gli coprirò de' debiti simboli, a fin che non sieno prophanati et anchor per destar la memoria.³²³

Altrove, nella stessa opera, recupera questa concezione come simboli d'un alfabeto divino. Varcare la soglia è pari a penetrare nella sublimazione dell'opera alchemica. Sebbene la tecnologia dell'emblema è stata abbozzata da Colonna o Alciato, sarà nei trattati alchemici pubblicati nel XVI e XVII secolo, che raggiungerà la sua massima efficacia. Una lettura meramente casuale o descrittiva dei vari elementi dell'emblema alchemico non riesce a comprendere il vero senso di questa tecnologia che s'assomiglia a un teatro in cui le immagini e i frammenti di testo richiedono un itinerario precedente di segnali visivi e tecniche per oltrapassarlo; l'emblema, soprattutto verso la fine della Controriforma, viene così disinnescato come succede alla fine di una rappresentazione teatrale, quando i vari elementi che erano stati costruiti per creare una scenografia sono smontati e impilati negli angoli del palcoscenico e lo spettatore è in grado di riconoscere il vero spazio privo dell'illusione prospettica.

VIII. LE MEDAGLIE COME IMPRESA PERSONALE. *UT PICTURA POESIS*

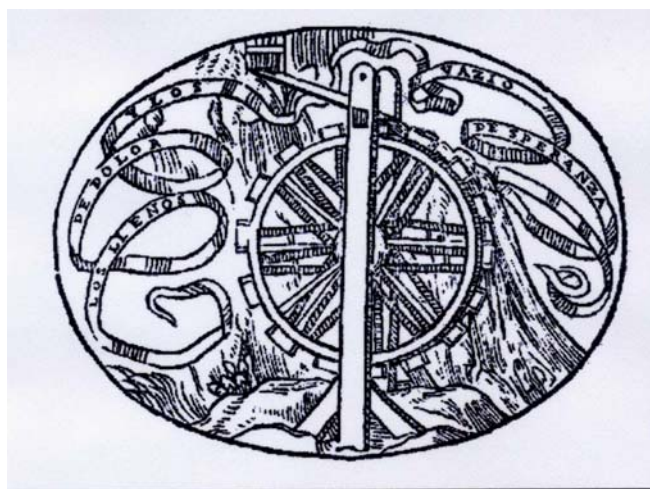
Verso la seconda metà del Trecento e soprattutto nel Quattrocento e Cinquecento, letterati, artisti, filosofi, uomini d'armi, politici e prelati iniziarono la pratica di disegnare medaglie personali imitando il privilegio di coniare moneta dagli imperatori romani. La medaglia, come la moneta, consta d'un recto con l'effigie del suo proprietario ed un rovescio nel quale appare un'immagine, più o meno complessa, con un'iscrizione in latino o in greco. In molti casi, queste medaglie sono il precedente più immediato delle imprese letterarie, politiche o militari i cui disegni troviamo nei frontespizi delle facciate o dei libri stampati con la tecnica appena inaugurata dei tipi mobili.

³²² GIULIO CAMILLO DELMINIO, *Lettera del Rivolgimento dell'uomo a Dio*, si veda, Bolzoni, L., *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Liviana Editrice, Padova, 1984, pp. 1-12.

³²³ G. CAMILLO DELMINIO, *L'Idea del Teatro e altri scritti di Retorica*, cit., p. 137.

| | |
|--|--|
|  |  |
| <p>Aldo Manuzio aveva come insegna tipografica il delfino alleciato derivato da un denaro dell'Imperatore Tito: l'ancora significa sicurezza e il delfino la celerità.</p> | <p>L'interesse degli umanisti per le scienze ermetiche si può constatare attraverso la scelta iconografica nelle medaglie che mostrano numerosi simboli del paganesimo. Medaglia del medico e filosofo Nicolò Passeri da Genova (XV sec.).</p> |

In un altro punto di questa tesi abbiamo esaminato le principali caratteristiche per il disegno d'una impresa ed una di esse, come indicava Paolo Giovio,³²⁴ era il carattere più o meno enigmatico del rapporto tra la *subinscriptio* (il testo) e l'immagine simbolica. In quest'opera, Giovio raccoglie l'impresa di Don Diego Hurtado y Mendoza, ambasciatore di Carlo V davanti al Sommo Pontefice a cui è dedicata l'opera di Giulio Camillo, *L'Idea del Theatro*. Il disegno di questa impresa fu molto celebrato per la sua sottigliezza e la fertile immagine di una noria per estrarre acqua con le numerose associazioni alla ruota della fortuna e al destino ed il motto in lingua spagnola: "occhi vuoti di pianto..." che indica come l'amante (Diego Hurtado), rifiutato dalla sdegnosa e bellissima dama che lui corteggiava, era come i secchi della noria, che arrivavano colmi d'acqua (le lacrime dal cuore) e tornavano vuoti (perché le sue lacrime non avevano commosso la dama).



Fu anchora simile quella che usò Don Diego di Gusman, il quale, havendo riportato poco cortese ciera dalla sua Dama et un certo rabbuffo, portò in giostra per cimiero un gran cesto di malva fiorita, ad effetto di significare mal va il negotio d'Amore. Queste sì che danno scacco alla candela bianca et a quella della Pentecoste; ma supplite a simili sciochezze con l'impresa di Don Diego, la qual voi poco innanzi havete detto che fu bellissima. **Gio.:** Sì, veramente, e forse unica tra quant'altre ne sono uscite non solo di Spagna, ma d'altronde, e fu che, havendo egli ten-

tato il guado con la sua Dama, e trovati mali passi per poterla arrivare, occupato dal dolore e quasi disperato si prese una ruota con quei vasi che levano l'acqua e la gittan fuori; e perché di punto in punto quasi la metà di essi si truova piena pigliando l'acqua e l'altra vota per gittarla fuori, nasceva da quei vasi un motto in questa guisa: Los llenos de dolor, y los vazios de esperanza. La quale fu stimata impresa di sottile inventione, e quasi unica vista, perché l'acqua e la ruota davano gran presenza di scelto soggetto a chi la mirava, et inferiva che 'l suo dolore era senza speranza di rimedio.³²⁵

³²⁴ *Dialogo dell'impresare militari et amorose Di Monsignor Giovio Vescovo di Nocera, Et del S. Gabriel Symeoni Fiorentino. Con un ragionamento di M. Lodovico Domenichi nel medesimo soggetto*, In Lyone, Appresso Guglielmo Rouillio, 1574.

³²⁵ PIETRO GIOVIO, *Gli elogi, vite brevemente scritte d'uomini illustri*, cit., p. 34.

Come indica Pietro Voltolina,

dunque, nella sua forma più consueta, la medaglia presenta una legenda e una parte iconografica che si completano a vicenda in modo evidente quattumeno nelle intenzioni dell'autore [...]. La natura sostanzialmente privata delle medaglie costituisce il limite e al stesso tempo il grande motivo di fascino di questo oggetto che non accetta di essere posseduto ciecamente, ma che esige di essere indagato, chiarito, scoperto [...].³²⁶

Il trascorrere del tempo attenua progressivamente la consapevolezza del rapporto esistente tra la medaglia e il personaggio o la vicenda che ne ha determinato la realizzazione. L'iscrizione della medaglia parte da una convenzione o soprintendimento tra chi la possiede e quelli che visualizzano il *recto* ed il *verso* di essa. Le immagini usate nelle medaglie ci danno un'informazione molto eloquente sull'universo simbolico dell'Umanesimo che non ebbe dubbi nel cercare una sintesi fra tradizioni così diverse come il neoplatonismo, il mitraismo, l'ermetismo, lo gnosticismo, i geroglifici egiziani, la cabala e la cosmologia mesopotamica setacciata dal pensiero islamico.

Una delle medaglie più commentate che entrò a far parte del marchio commerciale di Manuzio³²⁷ come insegna tipografica fu il delfino allacciato derivato dall'Imperatore Tito, col motto *festina lentes*: l'ancora significa sicurezza, il delfino, celerità. Scelta molto elogiata da Erasmo da Rotterdam nei suoi *Adagia*,³²⁸ uno dei best-sellers dell'epoca.

Un aspetto fondamentale del rapporto fra il testo e l'immagine di una medaglia consiste nel fatto che il rapporto entrambi quasi mai è evidente e richiede, come aveva indicato Erasmo, una conoscenza esaustiva del contesto ed il concorso dell'immaginazione da parte di chi visualizza la medaglia. È probabile che a un primo sguardo della medaglia molti dei suoi significati rimangano occulti; sarà dopo un processo posteriore d'interiorizzazione dell'immagine e del testo che cominceranno a sorgere fertili connessioni che in molti casi andranno ben al di là di quella che è stata l'intenzione originale del proprietario. Il rovescio della medaglia diventa un artefatto che stimola l'incatenamento di associazioni visive e culturali. Penetrare nell'universo dei significati, presuppone non solo una decifrazione, un'operazione di persuasione morale, didattica o filosofica, perché tanto chi esamina

³²⁶ PIETRO VOLTOLINA, *La storia di Venezia attraverso le medaglie*, Venezia, Edizioni Vortolina, 3 volumi, 1998, p. 6 e sgg.

³²⁷ A proposito della massima "*festina lentes*". Johann Gutenberg aveva inventato una nuova tecnologia; ma non una nuova cultura. Aldo Manuzio capì che ci voleva un nuovo modo di essere e di pensare. Non solo inventò un carattere, l'aldino, che è il progenitore di quelli che usiamo ancora oggi; non solo disegnò uno stile di impaginazione che rimane un esempio magistrale; ma pensò anche a nuovi modi di scegliere e gestire i contenuti. Insomma, inventò l'editoria. Il marchio di Aldo Manuzio, che non a caso rappresentava un'ancora e un delfino (movimento, intelligenza, energia; ma anche stabilità, pazienza), era accompagnato da una frase che, a prima vista, sembra un paradosso, la figura letteraria dell'*oxymoron*.

³²⁸ Gli *Adagia* sono originariamente stati stampati in modo abbreviato a Parigi nel 1500. Tuttavia, nell'edizione Aldina del 1508, il testo è notevolmente aumentato e nelle edizioni successive, a causa delle monumentali dimensioni, gli editori sono stati costretti a stampare la raccolta in tre volumi. A distanza di meno di vent'anni sono state tradotte dal latino nella maggior parte delle lingue locali e gli *Adagia* sono diventati uno dei più grandi best-sellers della famiglia Manuzio.

una medaglia in momenti e luoghi molto diversi quanto chi originariamente la disegnò condividono un codice e una credenza comune: la possibilità di sistematizzare un insieme d'eventi dispersi e caotici, in una piccola immagine ed in un testo.

IX. L'INFLUENZA DELL'EMBLEMATICA NELLA CONCEZIONE DEL TEATRO DI GIULIO CAMILLO

1. *Definizione del termine Emblematica*

Una delle difficoltà riguardo all'utilizzazione dei termini emblema o emblematico è proprio nel sapere esattamente quello a cui un autore si riferisce con queste parole e ciò che lo distingue da altri concetti analoghi, in particolare "impresa".

Secondo Mario Praz, le imprese

sono rappresentazione simbolica d'un proposito, d'un desiderio, d'una linea di condotta che si vuole intraprendere per mezzo di un motto o d'una figura che vicendevolmente s'interpretano.

Inoltre, gli emblemi

rispondevano a una duplice finalità, il fine didattico assegnato dall'estetica del Rinascimento alla poesia in generale, negli emblemi ostensibilmente perseguito e il desiderio di combinare arti d'un'espressione complessa.³²⁹

Un altro significato di questo termine (in senso debole) viene offerto da Giulio Carlo Argan, riferito agli emblemi:

mentre il simbolo nasce per lo più da un processo d'invenzione o d'ispirazione, e ha quindi spesso un carattere iniziatico e eudemonistico, l'emblema nasce generalmente dalla assuefazione a certe convenzioni ideologiche e visive o dalla precisa volontà di visualizzare un determinato concetto. Perciò il termine "emblematico" e "emblema" sono entrati nel vocabolario della critica dell'arte per indicare certi modi di stilizzazione decorativa dell'immagine.³³⁰

Il terzo significato è più diffuso nella cultura aziendale attuale dei marchi e delle multinazionali per descrivere i loro prodotti e servizi. Dopo il processo di svuotamento della terza dimensione del simbolo (la trascendenza), un elemento essenziale per il teatro di Giulio Camillo, gli emblemi sono smembrati e l'efficienza dei simboli è recuperata per essere gestita dalle regole dei marchi. Senza dubbio, i maggiori conoscitori della tecnologia dell'emblema come un artefatto che consente percorsi molto diversi, provengono dai dipartimenti delle multinazionali che gestiscono la proprietà intellettuale. I grandi gruppi di imprese sono emersi negli ultimi cento anni ed hanno conquistato lo spazio e il tempo degli utenti mediante una persuasione retorica, la cui somiglianza con il movimento della Controriforma è evidente se si esclude ogni riferimento alla dimensione ideologica. Il marchio si

³²⁹ MARIO PRAZ, *Mnemosine: parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Milano, A. Mondadori, 1971.

³³⁰ GIULIO CARLO ARGAN, *Problemi Generali: Emblema e Arte*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. IV, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, pp. 775-777.

presenta come l'unico spazio per il consumatore che non è in realtà ideologico, in cui questi sceglie, anche se in realtà non è così; al contrario, i modelli di consumo dettano quali simboli rimangono e quali non hanno più una presenza nella comunità dei consumatori. Ad esempio, l'*Enciclopedia Treccani* si mostra come l'espressione più completa della cultura italiana e internazionale. Qual è il messaggio che si spera di indurre nel consumatore? Il restauro dell'aura: comprare l'enciclopedia è equivalente a diventare proprietario della stanza delle meraviglie; la scelta è tua. L'autore del testo pubblicitario cerca la fiducia dei lettori richiamando il legame generazionale: «l'hanno tramandata di generazione in generazione come un bene prezioso». Se Joseph Beuys aveva intrapreso un passo importante per rompere la linea di demarcazione tra il magico sciamano-artista e la società, i marchi offrono, come in questo caso, una ritualizzazione degli spazi di consumo quotidiano. Il testo della pubblicità si conclude così: «[...] non è la ricchezza dei contenuti... è molto di più: Treccani è un simbolo, l'espressione più alta della Cultura e possederla significa portare nella propria casa una vera opera d'arte». Questo sarebbe il terzo significato commerciale dell'emblema: la proprietà mediatica, il simulacro nella terminologia di Baudrillard. Per non lasciare alcun dubbio, l'autore si prende cura anche di chiarire la portata della figura retorica usata, cioè la metonimia: "Possederla [l'enciclopedia] rimpiazza la vera opera d'arte".

Il passaggio nel Rinascimento dall'oralità alla tipografia non è semplicemente un cambiamento di tecnologia ma anche di ideologia. Siamo d'accordo con Wölfflin che il germe del barocco è lo stesso processo politico-religioso della cultura rinascimentale. L'affascinante processo di organizzare le immagini provenienti da molte tradizioni diverse – paganesimo, ermetismo, gnosticismo, neoplatonismo e diverse correnti all'interno del cristianesimo (influenze bizantine e mistici) –, con l'obiettivo di creare un palazzo della memoria, ha due manifestazioni principali che sono pienamente riconciliate nel sistema mnemonico di Giulio Camillo. In una prima fase, le imprese e gli emblemi riproducono visivamente i concetti che consentono di ricostruire il Classicismo come espressione di un ordine ideale; in una seconda fase, come nel trattato di Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, pubblicata a Milano nel 1590, gli emblemi servono come serbatoio di concetti tratti dalla tradizione ermetica. Non dobbiamo dimenticare che il XVI secolo fu un secolo particolarmente fecondo nella traduzione di testi greci e latini collegati alla tradizione ermetica, come il Corpus attribuito a Hermes Trimegisto.

2. *Emblemi e Architettura. Sistemi di Persuasione*

Il programma iconografico dei Gesuiti nella Chiesa dell'Assunta in Campo dei Gesuiti a Venezia è un esempio perfetto di sdoppiamento delle forme che corrisponde alla figura retorica della personificazione, cui è stata posta la maschera dell'attore classico perché il suo corpo diventa il testo che si recita. Anche in un'età secolare come la nostra, il visitatore della Chiesa sperimenta un senso di soggezione, una frenesia che lo spinge verso i tamburi delle cupole le cui lanterne filtrano la luce divina in modo drammatico. La struttura densamente simbolica della quadratura del cerchio, la sfera del cosmo, icona abbastanza utilizzata nell'arte, è sostenuta da

quattro pilastri mitici ed è stata scelta dai Gesuiti per l'architettura dell'abside nelle cappelle laterali.

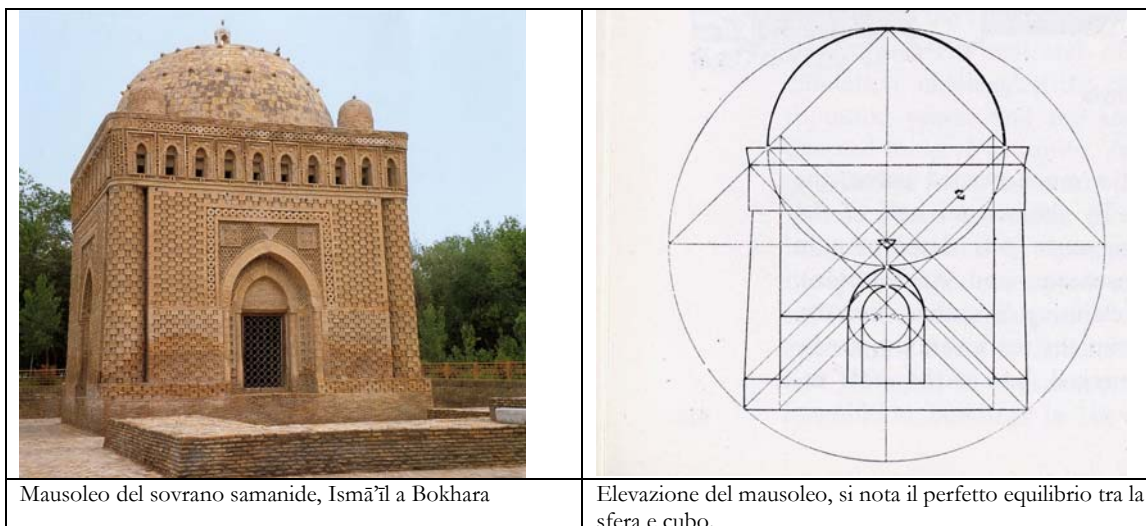
Infatti, come era accaduto nel periodo medievale nell'Europa cristiana e nei territori islamici, la genealogia di questo potente simbolo era di origine mesopotamica. La contemplazione emozionante del cielo e del movimento delle stelle permise alla civiltà mesopotamica, fin dal tempo dei Sumeri, di costruirsi la reputazione di patria di valenti astronomi. I poeti persiani, nel frattempo, scrutando il cielo, trovarono belle immagini allo scopo di mettere in relazione il destino degli uomini con le rotazioni della grande ruota blu. Astronomi e poeti sono connessi con il cielo, la dimora degli dèi, la cui luce attraversa, per successivi gradi, la terra. La possibilità di rappresentare il cielo affascinò gli architetti persiani fin dall'inizio dei tempi. Dal punto di vista geometrico, è stato necessario risolvere l'antico problema della quadratura del cerchio per permettere che un'arancia sezionata a metà, del peso di migliaia di tonnellate, possa essere collocata su una struttura quadrata.

Se si esaminano la pianta e l'elevazione delle cappelle laterali come unità indipendenti – rispetto, ad esempio, alla tomba del sovrano samanide Isma'il a Bukhara (Uzbekistan) –, vediamo che in entrambi i casi vi è una perfetta visualizzazione di una ideologia religiosa-politica. Simbolicamente, questo edificio unico richiama uno scrigno o un gioiello, grazie al lavoro squisito del mattone rosso, ingranaggio all'interno del quale si produce il perfetto equilibrio tra la delicata cupola semicircolare e la sua pianta quadrata con quattro archi a sesto acuto in ciascuna delle facciate; la riunificazione del cielo e della terra in questo spazio così denso ospita il corpo e permette il viaggio dell'anima. Guardando la facciata principale e poi chiudendo gli occhi, viene in mente il porticato del chiostro gotico che possiamo trovare in molte città europee. Nel caso in cui un sacerdote dell'antica religione zoroastriana guardasse questo mausoleo verso la metà del IX secolo, si sarebbe convinto che si trattava d'un tempio del fuoco rivestito con elementi islamici. I molti livelli di significato presenti in questa struttura dal punto di vista architettonico sono una sintesi visionaria tra un passato pre-islamico e l'adattamento dell'Islam al sciismo persiano.

Il ruolo fondamentale dei gesuiti nella tecnologia dell'emblema come risorsa didattica è stato evidenziato da molti scrittori. Secondo Giuseppina Zappella,

i processi di figurazione emblematica trovano applicazione anche nella letteratura pedagogica e moraleggiante soprattutto ad opera dei Gesuiti che sanno abilmente sfruttare la bellezza delle immagini per difendere idee edificanti sia tra i fanciulli di nobile famiglia sia tra le persone di scarsa cultura.³³¹

³³¹ GIUSEPPINA ZAPPELLA, *Architettura delle Immagini: Gli stemmi, le imprese, gli emblemi*, Roma, Vecchiarelli, 2009, p. 71.



3. *Ut pictura poesis*

Questa massima latina formulata dal poeta Quinto Orazio Flacco significa letteralmente: come nella pittura così nella poesia (Orazio, *A Pisone*, 361). Lo storico Creighton Gilbert ha dimostrato che fu lo scrittore e pittore veneziano Paolo Pino e non il trattatista Ludovico Dolce, il primo ad aver diviso il lavoro in tre categorie che sono paragonabili alla retorica: disegno, invenzione e colorare che si concordano fedelmente con la divisione della retorica formulata dagli antichi scrittori.

L'idea di un rapporto di corrispondenza naturale tra pittura e poesia – la cui formulazione ritroviamo nel poeta e mnemotecnico Simonides di Ceos «la pittura è poesia muta e la poesia una pittura che parla» – sarà ripresa dagli umanisti, a cominciare da Petrarca che descrive Omero come il primo pittore della memoria antica. Quest'idea affiora in numerosi trattati dei secoli XVI e XVII, come il *Dialogo della Pittura* di Ludovico Dolce³³² o il *Trattato dell'arte della pittura, scultura e architettura* di Lomazzo, per citare due dei più noti.

Tra i numerosi trattatisti che durante l'Umanesimo si occuparono dei fertili rapporti tra testo ed immagine, Giulio Camillo, nel descrivere il suo teatro, andrà al di là della semplice complementarietà fra testo ed immagine, poiché considera che ambedue mantengono un rapporto essenziale con la conoscenza archetipica o primitiva. Come si vedrà nel capitolo dedicato all'architettura del teatro rinascimentale, il carattere presumibilmente utopico del teatro di Camillo risiedeva nella pretesa di offrire allo spettatore un'esperienza totale. Il contesto intellettuale dell'epoca di Camillo è il mondo dell'impresa e dell'emblema rinascimentale e la tradizione retorica classica della persuasione delle immagini. I rapporti di sostituzione, dislocamento, allusione o contrasto tra i significanti ed i referenti erano stati definiti esaustivamente dai retori classici come modi di colorare i discorsi. Invece la reversibilità fra testo ed immagine nel disegno del teatro di Camillo lo fa diventare un precursore delle teorie moderne sulla comunicazione, che considerano

³³² «Considerando la regione unde sia nata quel detto antico, tanto esser la conformità della Poesia con la pittura che quasi nati ad un parto, l'una pittura loquace e l'altra poesia mutola s'appelavano».

che ogni spettatore ha un canale privilegiato per ricevere il messaggio auditivo/visivo.

Non dobbiamo dimenticare, invece, un'altra tradizione, più vincolata alla componente irrazionale della memoria indo-europea: il poeta come vate, che diventa ricettacolo del furore divino. *Fiunt oratores, nasciunt poetae*, I poeti nascono, gli oratori si fanno, secondo una nota massima latina. Camillo indica «che transitare viene o da Dio all'uomo o dall'uomo a Dio», citando come esempio di questo transito la sibilla, che, posseduta dal furore divino, poteva formulare vaticini perché lo spirito di Dio transitava in lei, e che, abbandonata da tale spirito, cadeva esausta, incapace di godere questa visione. L'importanza della parola o dell'immagine nella sua dimensione trasformatrice, la cui efficacia non proviene dall'interiorizzazione di una tecnica, è dunque un altro aspetto significativo del teatro di Camillo, che oltrepassa i limiti della retorica classica.

Un'altra opera importante di Giulio Camillo Delminio, pubblicata postuma nel 1560, sempre da Giolito, esce col titolo di *La Topica o vero della elocuzione*, forse a cura del Dolce che già era intervenuto sui testi del Camillo. Gli schemi della *Topica* del Delminio hanno il fine «di offrire [...] la possibilità di padroneggiare tutti gli artifici retorici, di strappare ai testi dei grandi scrittori i loro segreti per tradurli in modelli facilmente riproducibili e variabili».³³³

³³³ LINA BOLZONI, *Variazioni tardocinquescentesche sull'ut pictura poesis: la Topica del Camillo, il Verdigzotti e l'Accademia veneziana*, in ID., *La stanza della memoria: Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995, p. 90.

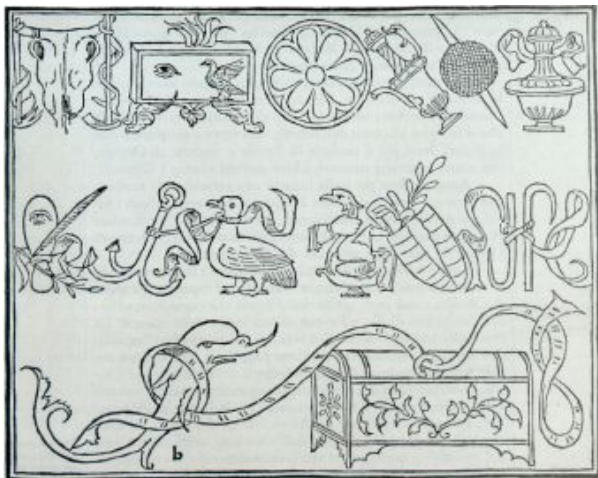
X. IL PROGRAMMA ICONOGRAFICO DI GIULIO CAMILLO. RAPPORTI IMMAGINE-TESTO NEL TRANSITO DAL QUATTROCENTO AL CINQUECENTO

1. *La Hypnerotomachia attribuita a Francesco Colonna*

Giulio Camillo ha circa vent'anni quando Aldo Manuzio pubblica uno dei testi più enigmatici della sua produzione come editore, la *Hypnerotomachia Poliphili* attribuita a Francesco Colonna, la cui *editio princeps* data al 1499. Sottolinea Lina Bolzoni

che in Italia nel 1500, quell'opera singolare era destinata ad avere ben scarsa risonanza fra i letterati, mentre invece con le sue silografie esercitò un fascino notevole su molti artisti. In una zona intermedia fra parole e immagini si colloca in un certo senso la ragione dell'interesse del Camillo.³³⁴

Lina Bolzoni arguisce in maniera molto convincente che Giulio Camillo conosceva quest'opera tanto dai riferimenti visivi contenuti ne *L'Idea del Theatro* come dalle citazioni più o meno esplicite di altri testi di Camillo stesso, ad esempio, nell'*Adversaria Rerum Divinarum* dove si parla dei contenitori da usare nel processo alchimico «Poliphilo mette il tripode perciò anchor sopra quello così semplicemente si potrebbe operare».



La *Hypnerotomachia* è stata oggetto di un'infinità di interpretazioni e studi critici la cui menzione o esame non sono l'oggetto di questa ricerca. Il fascino del testo è basato sul contenuto allegorico che permette letture molto diverse e sovrapposte. L'opera comincia con il rifiuto, da parte di Polia, di Polifilo, trasportato in un primo sogno in un bosco, dove trova delle creature fantastiche, donzelle, draghi e architetture sublimi prima di svegliarsi per essere

trasportato in un secondo sogno che, a sua volta, lo porterà ad un terzo, prima di potersi riunire con la sua amata nell'isola di Citarea, dove sarà rifiutato di nuovo. Interviene il *deus ex machina*, Cupido: così Polia bacia il suo amato per farlo tornare in vita. Polifilo, trasformato dal bacio, desidera stringerla tra le sue braccia, ma si desta dal sogno e Polia è sparita.

L'argomento descritto in modo lineare risulta banale o quanto meno convenzionale, rispetto al genere dell'amore cortese coltivato nelle corti europee durante i secoli XIV e XV. Il fascino che ha esercitato durante i secoli si deve

³³⁴ LINA BOLZONI, *Eloquenza e Alchimia in Giulio Camillo: Nuovi Appunti*, in «Quaderni Utinensi», n° 5/6, cit., pp. 43-60.

all'impostazione rivoluzionaria di Colonna nella sua presentazione delle immagini in relazione al testo. Purtroppo non conosciamo i nomi delle persone che sono intervenute nel processo di creazione delle immagini e neppure ci è giunta una documentazione che ci permetta di constatare il grado di supervisione o controllo dell'editore o dell'autore su questo processo. Ho impiegato deliberatamente un'espressione ambigua: il processo di creazione delle immagini. Il problema centrale della dottrina cristiana insegna che Dio ha creato l'uomo a sua immagine anche se non gli assomiglia, come indica Michel Melot. L'immagine non è dunque una cosa, bensì una relazione. Nell'elaborazione delle xilografie della *Hypnerotomachia* ci sono almeno tre momenti nettamente differenziati: 1) il testo di Colonna che proporziona un'architettura visiva, un'*ekfrasis*; 2) la lettura del testo di Colonna da parte di artisti come Mantegna, Bellini, Fra Giocondo o Carpaccio e la traduzione visiva di determinati passi attraverso disegni che possano essere utilizzati per gli incisori, e 3) le incisioni e la stampazione, in somma, la materializzazione della immagine.³³⁵

Un aspetto importante della *Hypnerotomachia* sono le processioni trionfali, un chiaro precedente dei fasti, cortei e sfilate trionfali del Barocco nelle quali si produce la massima unione dell'immagine e del suo referente. Colonna dedica venti pagine a descrivere il corteo trionfale che accompagna gli amanti al tempio della dea Venere dove rinnoveranno i loro voti d'amore. Architetture, carri, stendardi, offerte, vesti, alberi, strumenti musicali, colori, fragranze, sensazioni, sono oggetto di una minuziosa descrizione.



Fortunatamente possiamo godere pure della bella xilografia inserita dall'editore in questo brano dell'opera. È un'immagine che necessita di essere letta e la lettura dell'immagine non può darsi, come succede con il testo, attraverso un percorso ordinato spazio-temporalmente, da riga a riga. Con uno scopo del tutto tassonomico, si potrebbe comporre una scheda tecnica: la rappresentazione di un corteo trionfale. Potremmo immagazzinare migliaia di immagini di periodi e culture molto diverse con questo criterio strettamente descrittivo.

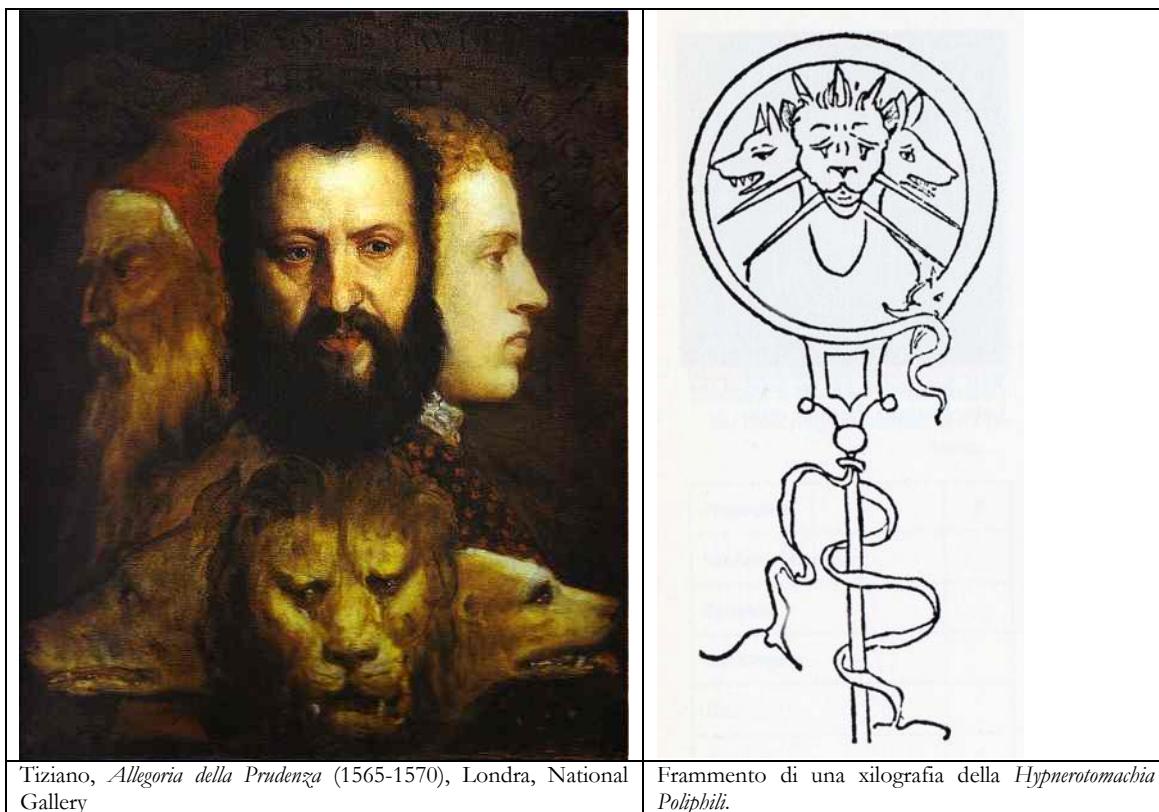
³³⁵ “La parola immagine, dal latino imago che designa l'effigie, la statua, di solito funeraria, ma anche l'apparenza e il sogno. Imago condivide la radice im, di cui ignoriamo l'origine, con la parola imitatio, sicuramente apparentata al greco mimeiss, che designa l'arte dell'attore con, almeno, un doppio senso: sia quello di esprimere un'emozione interiore, profonda, indicibile per mezzo del linguaggio, che quello di riprodurre meccanicamente un modello.” Melot, M., *Breve storia dell'immagine*, Pagine d'Arte, Lugano, 2009, pp 8-9.

La proposta di Colonna consiste nell'offrire una narrazione allegorica del modo con il quale dobbiamo addentrarci nelle immagini. Polifilo è uno spettatore, un lettore che avanza insicuro tra immagini che si sviluppano in altre immagini e che neppure sono immediatamente percepibili nell'immediato, o, detto nei termini delle convenzioni dell'amore cortese, non si offrono subito ma devono essere corteggiate, svelate e trascese. L'insicurezza è derivata anche dall'uso di una nuova tecnologia, che permetterà una più grande accessibilità e divulgazione di testi e immagini, ma che porrà anche il lettore in una posizione radicalmente nuova, isolato dalla comunità, per poter leggere l'opera da solo nel modo per lui più conveniente. Per rimediare in parte a questo abbandono così radicale del lettore, l'editore includeva portici, orli, frontespizi, introduzioni, prologhi, raccomandazioni: una traduzione tipografica di portici, cortili e arcate del sistema vitruviano con la finalità di accompagnarlo durante una parte del cammino.

Le architetture dell'*Hypnerotomachia* sono reversibili, come delle pieghe che introducono il lettore in altre dimensioni che costituiscono l'archeologia di una sovrapposizione di rappresentazioni fino ad arrivare all'immagine archetipica che ha suscitato il corteo o profusione d'immagini. In un'interessante saggio la professoressa Liane Lefaivre³³⁶ propone una definizione ampia di architettura per includere il corpo dei protagonisti, il microcosmo di divine proporzioni il cui modo di conoscere ed esserci nel mondo si basa precisamente nell'essere il riflesso di un'immagine divina.

Questa reversibilità fra testo ed immagine e in certa misura, fra tutte le arti, parole architettoniche, fragranze visive o immagini di suoni primordiali presenti nell'*Hypnerotomachia* ha esercitato un'importante influenza sulla concezione del teatro di Camillo dove lo spettatore giunge alle immagini e queste non svolgono unicamente una funzione visiva, ma anche etimologica e teologica.

³³⁶ LIANE LEFAIVRE, *Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili: Re-cognizing the architectural body in the Early Italian Renaissance*, Cambridge (Mass), MIT Press, 2005.



La tela di Tiziano, l'*Allegoria della Prudenza*, offre una splendida quanto unica esemplificazione della rete di sovrapposizione di significanti e figurazioni, proponendosi come vero e proprio "emblemata". Dei numerosi esempi che si potrebbero citare dei fertili rapporti tra pittori, filosofi, architetti ed umanisti nella creazione di rappresentazioni simboliche complesse, che esigono dallo spettatore un percorso originario verso la sua immagine primordiale, ho scelto il simbolo delle tre età che appare sullo stendardo della xilografia dell'*Hypnerotomachia*, riprodotta in precedenza.

Un sistema di ricostruzione del teatro di Giulio Camillo seguito da alcuni ricercatori consiste nel rastrellare opere di artisti coetanei di Camillo, che potrebbero combaciare con la descrizione delle immagini che egli intendeva sistemare nelle diverse gradinate del teatro. Appare molto probabile, a giudicare dalla documentazione epistolare conservata, che Camillo ordinasse a Tiziano Vecellio e a Francesco Rossi, detto Salviati, l'esecuzione di tele con contenuto allegorico. Non ritengo invece questo sistema molto fertile, dato che le descrizioni fornite da Giulio Camillo sulle immagini che desiderava sistemare nelle diverse porte sono in genere abbastanza vaghe. C'è una differenza tra la descrizione dettagliata e l'interpretazione delle immagini della *Hypnerotomachia*, gli *Adagia* di Erasmo o l'*Iconografia* di Cesare Ripa e le annotazioni schematiche del testo di Camillo: «Sotto la porta del convivio lunare saranno coperte due immagini, quella di Protheo et quella di Nettuno col tridente». Perciò questo punto di vista risulterebbe non proporzionato con l'intenzione dello stesso autore.

È d'altra parte molto importante percorrere l'universo visuale dell'epoca di Camillo, per valutarne le influenze, nonché la tecnologia iconografica alla portata

dell'autore, frutto del suo contatto con sistemi filosofici, culture e credenze molto diverse. Come abbiamo esaminato nel capitolo dedicato alla Cabala, la dinamica delle sefirot genererà un ricchissimo universo di immagini nella mente del credente, che se materializzate, contravverrebbe al tassativo divieto del giudaismo sulla produzione di immagini per non fomentare l'idolatria. Dalla radice *weid* indoeuropea si origina *eidos* in greco, da cui deriva la parola "idea" che ha dato origine a "idolo" e indirettamente a "video". La seconda radice, *eikon*, ha originato l'"icona", che designa l'immagine materiale.

La critica di Platone agli artisti si riferisce fondamentalmente alla *mimesis*, alla ricerca di riprodurre con trucchi e artifici la realtà. Invece non contestava l'ambito del *phainein* (l'apparizione), vincolato ai termini *phainomena* e *phantasmata*, dai quali otteniamo etimologicamente i "fenomeni", i "fantasmi" e gli esseri fantastici delle lingue moderne. In altre parole, Camillo si muoveva tra teorie filosofiche e religiose sull'origine, l'effetto e la materializzazione di immagini molto diverse e talvolta contrapposte.

Nella tradizione retorica greco-latina, così ammirata da Camillo, le immagini svolgono un ruolo secondario nell'edificio della memoria. Le immagini erano l'attrezzo del palazzo che il retore poteva liberamente sostituire in qualunque momento. La cosa importante era l'edificio, l'architettura utopica, anche se non per questo meno reale, con la sua distribuzione in portici, vestiboli, corridoi e sale, il cui percorso ci permette di ricordare in modo ordinato cose e avvenimenti. Il successo del nostro edificio, della nostra ricostruzione virtuale di qualche architettura reale che abbiamo scelto, si accredita per l'efficacia e la portata della nostra memorizzazione. Se dimentichiamo gli elementi di un'enumerazione o i concetti di un discorso o se non siamo capaci di convocare al banchetto della nostra memoria illustri personaggi le cui citazioni servono di sostegno alla nostra argomentazione, sarà necessario analizzare se abbiamo scelto la loro distribuzione architettonica adatta e il loro ornamento (l'immagine).

L'audacia del sistema mnemotecnico classico consisteva nella sua semplicità. Memoria di cose e luoghi. Per cose dobbiamo intendere tanto quelle corporali quanto quelle immateriali. Il sistema serviva tanto per ricordare i diversi elementi di una fortezza quanto le virtù cardinali o la divisione classica delle sette parti personificate nelle Muse. Nella Grecia classica, questa memoria visiva presenta una dimensione concreta, allegorica e anagogica. In un saggio intitolato *Iconografia di Apollo e le Muse*, la professoressa Maria Isabel Rodríguez³³⁷ si riferisce a questi livelli di significato:

Da parte loro, le Muse sono le cantanti i cui suoni divini diletano gli dèi dell'Olimpo, ed esprimono, simbolicamente, le concezioni filosofiche sul primato della musica nell'universo. In alcune tradizioni vengono intese come figlie di Zeus e della memoria (Mnemosine), a volte, i mitografi le presentano come figlie nate da Urano e Gea, o come figlie di Harmonia. In entrambi i casi, le Muse presiedono il pensiero in tutte le sue forme, e concedono agli uomini il dono dell'eloquenza, della saggezza e gentilezza.

³³⁷ MARIA ISABEL RODRÍGUEZ, *Iconografía de Apolo y las Musas en el arte antiguo y su pervivencia en el arte occidental*, in <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai26g.pdf>, pp. 466-487.

2. *L'allegoria della Prudenza*

Partendo dall'ipotesi di lavoro plausibile che l'opera di Tiziano, l'*Allegoria della Prudenza* possa riflettere in qualche misura il programma iconografico di Giulio Camillo, cerchiamo, come spettatori, di addentrarci nei suoi diversi livelli di significato.

| | |
|--------------|---|
| DESCRIZIONE | Rappresentazione allegorica delle tre età, a sinistra la testa di un uomo anziano che riposa la testa su un cane, nel centro un uomo maturo la cui testa riposa su un leone e alla destra un uomo giovane la cui testa riposa su un lupo. Nella parte superiore un'iscrizione in latino: EX PRÆTERITO/PRÆSENS PRUDENTER AGIT/NE FUTURA ACTIONE DETURPET (L'esperienza del passato permette al presente agire con prudenza per evitare errori futuri). Questa sarebbe l'interpretazione che un lettore/spettatore colto dell'epoca di Camillo potrebbe dare nell'attualità. |
| ICONOGRAFICA | Il personaggio sulla sinistra rappresenta Tiziano nella sua vecchiaia, nel centro ha messo suo figlio Orazio e, alla sinistra, un cugino di Orazio che collaborava nell'officina del maestro. La motivazione per dipingere questo quadro fu probabilmente un piccolo omaggio alla sua famiglia per festeggiare un successo professionale, il trapasso di una patente (senseria) a suo figlio. La lettura iconografica richiede sempre un appoggio testuale basato sull'investigazione documentale e contestuale, che non si trova alla portata dello spettatore medio. Incluso nell'epoca nella quale si creò quest'opera, questo livello di significato non sarebbe disponibile per qualsiasi cittadino che abitasse presso un'altra città o in un altro paese. |
| ALEGORICA | <p>Referenze di uno spettatore dell'epoca di Giulio Camillo: Francesco Colonna <i>Hypnerotomachia Poliphili</i> (1499), del trionfo di Cupido: «L'altra [ninfa] cum præcipuo honore et obstinata superstitione el simulachro dagli Ægyptii di Serapi venérate portava: el quale era uno capo di leone, alia dextra prosliva uno capo di cane blandiente et dalla læva uno capo di rapace lungo; la quale effigie era tuta in uno volumine di draco contenta e circundata, radii præacuti emittente» (Cap. XXII).</p> <p>Parole chiave: <u>Serapi</u>: dio Egizio Serapis (divinità solare) – Epoca ellenistica.</p> <p>Evocazione: (Egitto): Enigma della sfinge (le tre età dell'uomo).</p> <p>Supporto testuale: I <i>Saturnalia</i> di Macrobio (filosofo neoplatonico). Descrive Serapis accompagnato da un mostro tricefalo nel quale ogni testa ha un'associazione specifica: memoria/passato/lupo, prudenza/presente/leone e provvidenza/futuro/cane.³³⁸ Bisogna far notare che nella descrizione di Macrobio come in quella di altri autori ellenistici, le teste emergono dal tronco di un serpente arrotolato su se stesso che simboleggia il tempo primordiale (ctonio).</p> <p>Influenza di Macrobio sulle <i>Etimologie</i> di san Isidoro di Siviglia. Discorsi dell'Arcivescovo Antoninus (1427-1549) di Firenze: «Prudentia [...] secundum Senecam habet tres partes [...] memoratio præteritorum, ordinatio præsentium agendorum, et providentia futurorum». Per l'influenza della retorica medievale, le tre teste si associano alla prudenza.</p> |

³³⁸ ERWIN PANOFSKY, «*Reflections on Time*», in ID., *Problems in Titian, mostly Iconographic*, New York, New York University Press, Knopf, 1969, pp. 88-108: «Così, la testa del leone indica la specie, la condizione di chi, tra passato e futuro, è forte e fervido nell'ambito di questa azione, il passato è sottolineato mediante la testa di un lupo, perché la memoria di ciò che appartiene al passato è mangiato e abolito, e l'immagine del cane, che cerca di piacere, significa che la speranza, anche incerta del futuro, si offre sempre una prospettiva seducente».

| | | | |
|------------------------------|--|--|---|
| ANAGOGICA | La testa leonina centrale presa “in prestito” dalla dea Sakhmet significa la via centrale e solare di uscita istantanea dal tempo e dal mondo. Il lupo è una personificazione di Anubis = la vita sinistra = la via ermetica Il cane = la rinascita celeste = la via destra Riferimenti Secondari: Significato dei geroglifici e loro riferimento alle verità immutabili. Testi di Horapollon, Ficino, Mirandola, Alberti e particolarmente gli <i>Hieroglyphica</i> , (Incisione XXXII) di Pietro Valeriano. | | |
| NEL TEATRO DI GIULIO CAMILLO | SULLA CONGIUNZIONE DEL PIANETA SATURNO | | |
| | Terzo Grado L'ANTRO | Quinto Grado PASIPHÆ | Sesto Grado I TALARI |
| | L'antro di Saturno coprirà sette immagini: Cibeles, tre capi, di lupo, di leone et di cane [...] | I tre capi del lupo, del leone e del cane significano esser sottoposto al tempo. | I tre capi di animale, indugiare, far indugiare, dare una scadenza, rimettere in alcun tempo. |
| Spiegazione: | «Scrivono Macrobio che gli antichi, volendo figurare i tre tempi, cioè il passato et il futuro, dipingevano le tre predette teste. Et quella del lupo significava il tempo passato, perciocché ha già devorato; quella del leone il presente (se il presente dar si può) perciocché gli affanni presenti ci mettono così fatto terrore, qual ci metterebbe la vista d'un leone, se ci sovrastasse. E quella del cane significa il tempo futuro, perciocché a guisa di cane adulatore il tempo futuro ci promette sempre di meglio». ³³⁹ | | |

XI. LA SIMBOLOGIA SOLARE DI GIULIO CAMILLO DELMINIO

Uno dei testi che avrà più influenza nell'ambito della personificazione dei vizi e delle virtù è il *Phisilogus*.³⁴⁰ Una raccolta di storie fantastiche sulla natura, le virtù caratteristiche e le proprietà di animali, piante e pietre. Redatto in greco verso il II secolo della nostra era nell'area culturale e geografica che comprende Alessandria e le province romane dell'Asia Minore, e possibilmente scoperto o compilato da un cristiano, quest'opera è uno dei primi tentativi di portare a termine una fusione delle favole pagane con la teologia giudeo-cristiana. Quasi mille e quattrocento anni più tardi, Giulio Camillo affronterà un progetto simile, a partire dall'immaginario di tradizioni molto diverse, la mitologia greco-latina, la sefirot della cabala, l'eredità geroglifica d'Egitto, l'alchimia caldea, il pensiero neoplatonico, il pensiero magico-ermetico del *Corpus Ermeticum* e le esegesi bibliche, per incorporare questi elementi al suo teatro della memoria universale, concepito come un'opera aperta suscettibile di riattualizzazioni. Così come avviene con la grande raccolta del sapere antico espresso enigmaticamente attraverso geroglifici da Pietro Valeriano, il primo capitolo del *Phisilogus* è dedicato al Leone: «Tre leo naturæ et tres habet inde figuras [...]. Altera divini memorant animalia libri, di quibus apposui, qui rursus mystica novi [...]». [«Il leone possiede tre caratteristiche naturali e per ciò tre interpretazioni [...]. I libri Sacri fanno riferimento ad altri animali per i quali ho incluso allegorie mistiche [...].»].

³³⁹ G. CAMILLO, *L'idea del teatro*, cit., pp. 110-111.

³⁴⁰ Per questo brano abbiamo utilizzato l'edizione del *Phisilogus* compilata da Theobaldo. Si veda, PETER THOMAS EDEN, *Theobaldi "Phisilogus"*, *Mittelantelische Studien und Texte*, Band VI, Leiden und Köln, E.J. Brill, 1972.



Xilografia del *Physiologus* che comincia descrivendo le qualità del leone, il più nobile degli animali. Edizione Roma, 1577.



L'interpretazione della tradizione geroglifica di Petrus Valerianus dedica un esteso capitolo al leone in cui egli esamina il suo simbolismo solare.

Il Leone, per il suo simbolismo solare – uno dei simboli perenni della civilizzazione mesopotamica che, in seguito, migrerà e patirà numerose trasformazioni durante i primi secoli della nostra era –, sarà cristianizzato dai padri della Chiesa per il suo controllo sui sensi («tunc sensus quinque capescit») e per la pletora di immagini ad esso vincolate, positive e negative. Questo è un punto che conviene ricordare, dato che Theobaldo considera che una stessa immagine, in questo caso un animale, può rappresentare simbolicamente qualità opposte, nello stesso modo con cui Giulio Camillo, nel suo discorso sulla materia ed in altri scritti sulla retorica, esamina la topica attraverso opposizioni (tesi/antitesi).

Nella sua *Idea del Theatro* possiamo vedere come un'immagine abbia due sensi diversi, anche se connessi, in funzione di ognuno dei sette gradi del teatro. L'immagine che percorre verticalmente il suo teatro è il sole, e orizzontalmente il toro, un animale con una profonda carica simbolica nelle culture del Medio Oriente e nella civilizzazione cretese.

XII. LE CAMERE DELLE MERAVIGLIE. LO STUDIOLO DI FRANCESCO I. WUNDERKAMMER. IL GUSTO PER LA MERAVIGLIA

1. *La ricerca della meraviglia*

In un interessante frammento di un'opera ormai classica, Rudolf Wittkower³⁴¹ afferma che

RUDOLF WITTKOWER, *Allegory and the Migration of Symbols*, Colorado, Westview Press, Boulder, 1977.

Il nostro concetto di Rinascimento è talmente vincolato alla storia delle tradizioni classiche, e in misura minore, al medioevo, che L'Egitto sembra non avere alcun posto in queste teorie così tanto coniate, e oserei dire, banali relative ai modelli di pensiero e di ricerca.

L'esame della filosofia umanistica e della cultura rinascimentale da parte degli autori di trattati posteriori, soprattutto del secolo dei Lumi, celebra i valori greco-latini escludendo qualsiasi influenza esterna, e soprattutto orientale, per quel che riguarda la nascita dell'età moderna. In questo senso, il medioevo, definito come oscuro, fu un periodo con meno pregiudizi rispetto alle influenze straniere e oppure: disposto all'amalgama come autentico genere letterario e categoria artistica. Come afferma correttamente Adalgisa Lugli, riferendosi alla nostra condizione attuale di spettatori,

soprattutto sembra essersi paradossalmente atrofizzata la capacità di meraviglia della gente, di pari passo con un'idea di conoscenza più intesa come dominio, come potere, come sfruttamento e consumo.³⁴²

Non per caso, i veneziani soprannominavano scherzosamente Marco Polo, il Meraviglioso, anche per via del suo scritto più conosciuto dal titolo *Il Milione*³⁴³ dove si raccontano le Meraviglie del Mondo. Marco Polo, mercante e viaggiatore veneziano, ambasciatore del Signore dei Tartari, detta il resoconto dei suoi viaggi al compagno di prigionia, Rustichello, cantastorie pisano di favole medioevali, romanziere e autore di compilazioni tratte dalla materia della Tavola Rotonda. Concordo con il professor Olchenski nella sua analisi di quest'opera quando afferma che i modelli di pensiero sull'Asia già esistenti a Venezia e in Occidente nel Medioevo, determinarono il carattere e la struttura dell'opera di Marco Polo. Questi, inoltre, apporta esempi convincenti di descrizioni minuziose di animali favolosi che abitano nelle steppe mongole o ai confini dell'Impero Cinese che coincidono in gran parte con le immagini di animali leggendari: unicorni, grifoni o chimere, che formavano parte della cultura visiva dell'autore prima ancora del suo viaggio.

Giulio Camillo nasce nel 1480, un'epoca di intensi esperimenti e ricerche delle vere fonti culturali occidentali da parte di umanisti, filosofi, architetti o teologi. Per vie molto diverse tutti arrivano alla conclusione che la cornice greco-latina conglobata posteriormente alla tradizione cristiana risulta insufficiente. Da una parte stanno scorrendo l'Età Moderna, ma dall'altra continuano ad essere eredi diretti della cultura medievale. Cercare di cogliere il clima intellettuale dell'epoca mi sembra un compito fondamentale per delucidare la natura de *L'Idea del Teatro*.

La recezione della cultura egiziana in Italia è un fatto constatato dalla battaglia di Actium nel secolo I d.C., quando l'Egitto divenne una colonia dell'Impero Romano. Il culto di Iside e Osiride si estese da Roma a molte altre città dell'Impero, e nel IV secolo della nostra era c'erano più di quaranta obelischi di

³⁴² ADALGISA LUGLI, *Wunderkammer: La stanza delle meraviglie*, Torino, Umberto Allemandi & Co., 1997, p. 111.

³⁴³ Dopo circa venticinque anni di viaggio, nel 1298, fatto prigioniero in una battaglia tra Genovesi e Veneziani, Marco, nelle carceri di Genova, torna con la memoria agli infiniti e policromi spazi dell'Asia: agli immensi fiumi, alle sterminate e formicolanti città del Catai, ai palazzi irreali incrostati d'oro e di gemme, alle piante e alle spezie rare, ai più svariati e favolosi animali esotici, ai costumi e agli usi di quei popoli remoti e al cuore del grande impero mongolo, la corte del tanto amato e stimato Gran Khan. Si veda: MARCO POLO, *Il Milione*, Milano, Einaudi, 1972.

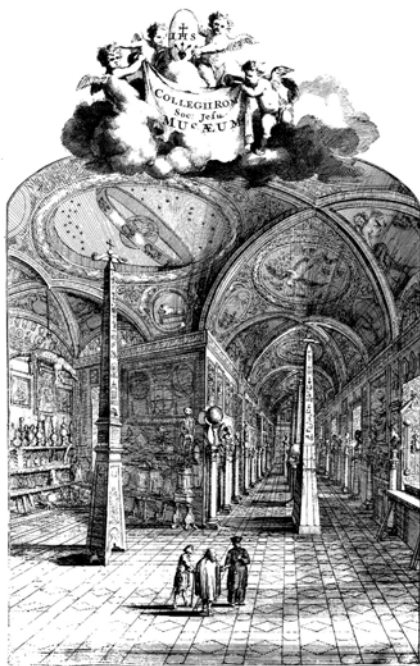
grandi dimensioni a Roma, alcuni del peso di più di cento tonnellate, trasportati da Alessandria e da altri porti del Nord d'Africa. Nel Quattrocento ne rimanevano ancora in piedi dodici, e tra loro l'esempio più imponente è l'obelisco sito in Piazza San Giovanni in Laterano. Gli umanisti guidati da Ficino, che aveva tradotto le *Enneadi* di Plotino, si dedicheranno appassionatamente allo studio di autori classici come Diodoro Siculo, Clemente di Alessandria, Ammonio Sacas o Ammiano Marcellino che credevano fermamente nell'esistenza di un sapere primordiale e immutabile, trasmesso dai sacerdoti egiziani attraverso i geroglifici. Questa convinzione la troviamo anche nell'opera magna di Leon Battista Alberti, il *De re aedificatoria*, Libro Ottavo, quando afferma che

gli egiziani avrebbero trasmesso il loro sapere mediante simboli perché sarebbero stati capiti sempre dagli uomini illustri di tutte le nazioni.

Riguardo ai geroglifici, inoltre, come aveva segnalato Plotino,

I saggi egiziani disegnavano immagini e le scolpivano nella pietra in modo tale che ogni cosa fosse rappresentata da un'immagine nei loro templi [...] ciò gli permetteva di descrivere la natura delle cose. Perciò, si trattava di una forma di comprensione e di saggezza che andava direttamente alla sostanza delle cose e si percepiva globalmente e non mediante un insegnamento discorsivo o deliberatorio.

Si tratta di un passaggio chiave per capire la fascinazione dell'umanesimo italiano per i geroglifici, i quali, allo stesso modo che gli archetipi della cabala per Giulio Camillo, funzioneranno come ricettacolo del sapere. Il commento di Ficino a questo testo è molto chiarificatore: solo Dio conosce la realtà essenziale e primaria delle cose in modo immediato, noi, al contrario, conosciamo le cose attraverso molteplici processi mentali.



L'eccellenza di questo sistema e la possibilità di creare un alfabeto primordiale di immagini vincolate all'essenza delle cose non solo riconciliavano il neoplatonismo con la teologia cristiana, ma inoltre elevavano la categoria sociale degli artisti da semplici artigiani a creatori di immagini primordiali. L'influenza di quest'appassionata ricerca di sintesi di sapere e di creazione di simboli e immagini allegoriche è visibile in numerosi artisti della Scuola veneziana come Giorgione, Tiziano o Carpaccio, come abbiamo analizzato nella sezione sull'influenza dell'emblematica nell'opera di Camillo.

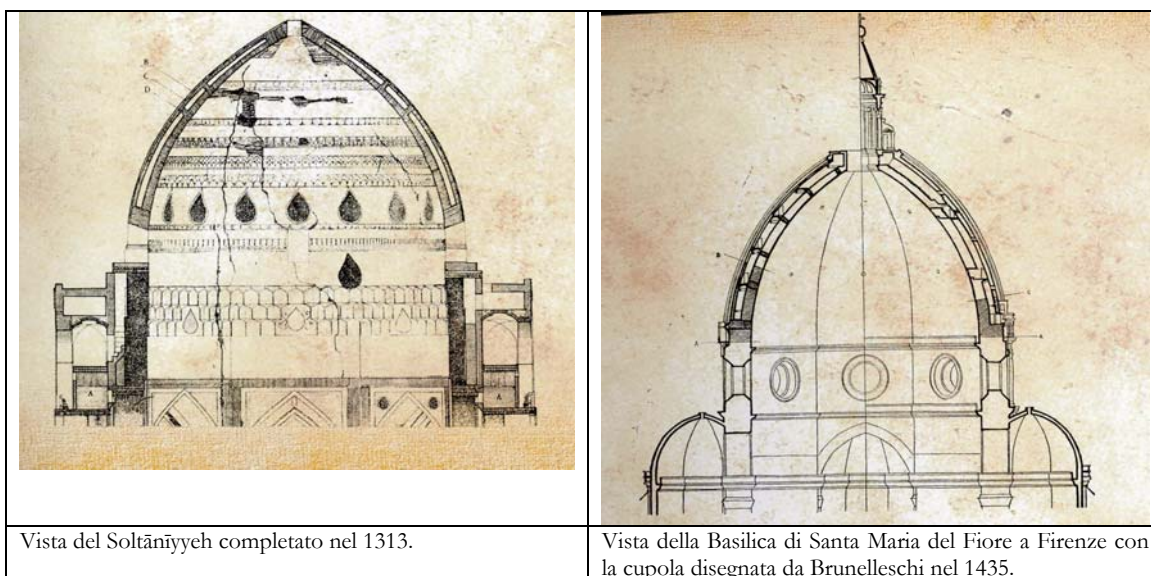
L'esempio per eccellenza di questo ambiente intellettuale attivamente impegnato nel ripercorrere tutti gli strati storici dei simboli è Francesco Colonna, il presunto

autore dell'opera di riferimento del pensiero umanistico/ermetico del XV secolo, la *Hypnerotomachia Poliphili* pubblicata da Aldo Manuzio nel 1499 e alla quale già abbiamo fatto riferimento in questa tesi. Colonna era rimasto affascinato dalle possibilità offerte dal sistema geroglifico tanto da introdurlo nella sua opera, di cui una tra le caratteristiche più attraenti era proprio la ricchezza visiva. Questo autore inoltre aveva pubblicato traduzioni dei geroglifici egiziani esistenti in steli o fregi e conservati in Italia, che rivelano la sua fertile e persuasiva immaginazione. Un secolo più tardi, anche il gesuita Athanasius Kircher, grande erudito ed esperto della lingua cinese, pubblicherà un prezioso volume, spiegando il processo per decifrare la scrittura geroglifica. In entrambi i casi, l'approccio era completamente errato perché avevano supposto, come avevano fatto gli autori classici, che i pittogrammi fossero ideografici, ignorando che gli egiziani disponevano di una scrittura fonetica. Come sappiamo, l'egittologia come disciplina scientifica sorgerà alla fine del XVIII secolo con Jean François Champollion, nell'epoca in cui le scienze si separeranno sprezzantemente dalle arti.

Visto da una prospettiva scienziata, si potrebbe dire che gli umanisti erano partiti da un insieme di congetture vane. Tuttavia quest'affermazione rivelerebbe la mancata conoscenza di una delle premesse fondamentali dell'edificio umanista, basata sull'assoluta interdipendenza e collaborazione di tutti i rami del sapere. Vorrei introdurre un altro esempio che considero interessante per illustrare il modo di procedere dell'uomo del Rinascimento, in particolare del circolo di intellettuali veneziani raggruppati intorno a Fra' Urbano e Valerio Bolzanio, del quale era amico Francesco Colonna, che si dedicavano allo studio dei geroglifici. Di questo gruppo, il nipote di Fra' Urbano, Pietro Valeriano, svilupperà una passione per questo sapere enigmatico che culminerà nella sua monumentale opera dal titolo *Hieroglyphica* pubblicata nel 1556. Le sue considerazioni sulla sistematizzazione e trasmissione del sapere sono assolutamente moderne, mancava soltanto il metodo, perché la "road map", per così dire, del programma rinascimentale basata sulla visione globale del sapere si confermerà gradualmente quando la scienza moderna dal 1950 prenderà in considerazione un cambio di paradigma, rimpiazzando la frammentazione con una teoria generale dei sistemi.

Non vorrei neanche limitare lo spettro di influenze della Mesopotamia e Asia Centrale ai repertori iconografici nella creazione di spazi mitici concepiti dal fascino e dalla meraviglia. L'architettura del Rinascimento presenta numerose influenze orientali tanto nelle sue forme costruttive che decorative. Uno dei monumenti più affascinanti in Iran è, senza dubbio, il mausoleo costruito da Uljaitu, conosciuto come Soltānīyyeh nella provincia di Zanjān al nord di Teheran, completato intorno al 1313. È un mausoleo di pianta ottagonale con una cupola a doppia calotta del diametro di 24,5 metri e un'altezza di 54 metri da terra. L'innovazione architettonica più audace è l'anello che circonda la doppia cupola girata senza centine di colore blu splendente, intorno alla quale sono disposti otto minareti. Quest'innovazione formale sarà la fonte d'ispirazione di numerosi monumenti dell'architettura mongola, come il bellissimo mausoleo dedicato alla principessa Momtāz, il Taj Mahal in Agra. Dal punto di vista tecnico era un'impresa rischiosa costruire agli inizi del XIV secolo una cupola di sezione ogivale di tali dimensioni e proporzioni, e una

delle innovazioni migliori fu la costruzione mediante il sistema di due soffitti a strati disposti molto vicini, il cui spessore diminuisce in modo graduale dalla base fino alla cuspide.



Questo processo facilitò in gran parte la costruzione di cupole ogni volta più eleganti e una diminuzione dell'uso di muri grossi e spessi per sopportare le forze di compressione e trazione della struttura. Il perfezionamento tecnico si trasmise in Europa attraverso architetti e maestri d'opera iraniani che lavorarono in Italia. Se compariamo, per esempio, i livelli della cupola della basilica di Santa Maria del Fiore a Firenze con il disegno della cupola e i sistemi di ancoraggio del mausoleo di Soltāniyyeh, troviamo che vi sono parecchie somiglianze.

2. *La Stanze delle Meraviglie. Percorso storico*

Un altro ravvicinamento al teatro di Giulio Camillo è costituito dalle stanze delle meraviglie o wunderkammer. Il fascino per l'Oriente unito alla scoperta da parte della Spagna del continente americano e i viaggi dei mercanti e dei diplomatici italiani in Persia e Asia Minore moltiplicarono le possibilità di riunire prodigi e oggetti insoliti provenienti da altre culture che saranno oggetto di studio minuzioso da parte degli umanisti. Nei paesi della Controriforma, le stanze delle meraviglie sorgeranno intorno alla nobiltà legata alla corte o alla curia papale, mentre nei territorio protestanti, particolarmente nei Paesi Bassi, saranno una manifestazione del crescente potere della borghesia mercantile e di una curiosità del tutto dipendente dall'attività imprenditoriale. Come Adalgisa Lugli scrive: «Il gioco di far entrare lo spettatore dietro le quinte, nell'officina della pittura, rimarrà come una costante nell'arte del Novecento».³⁴⁴ Il percorso nella stanza si muove attraverso la curiosità dello spettatore, che, nel suo passaggio tra le vetrine, scoprirà associazioni impreviste, nuovi vincoli o connessioni che modificheranno in molti casi il suo itinerario previsto. Qualcosa di simile a ciò che intendono molti curatori di mostre d'arte contemporanea, che preferiscono privilegiare la relazione casuale di stupore o

³⁴⁴ A. LUGLI, *Wunderkammer...*, cit., p. 79.

di fascinazione con l'opera d'arte piuttosto che imporre un percorso strutturato in diverse sale ordinate con un sistema cronologico o tematico.

La stanza inoltre funziona come uno spazio totale dove il collezionista in molti casi cerca effetti spettacolari nella decorazione dei muri, delle volte e in ogni dettaglio del mobilio e delle vetrine. Possiamo farci un'idea di questa ricerca dell'intensificazione massima tra la forma e il contenuto nella sala conosciuta come la *Tribuna*, nel Palazzo Grimani di Venezia, già sede di una bellissima raccolta archeologica dal nepote di Antonio Grimani, Giovanni, patriarca d'Aquileia, coronata da un elevatissimo lucernario che contribuisce all'effetto scenico voluto, ovvero impressionare lo spettatore.

L'architettura minuta di una scatola con oggetti disposti secondo un preciso progetto iconografico con calcolo attentissimo del contenuto delle immagini e del loro dosaggio proprio per gli effetti che può produrre una lunga e quotidiana frequentazione.³⁴⁵

In un saggio molto approfondito, Lina Bolzoni ha posto come tema le possibili similitudini tra la collezione di oggetti preziosi e rari, naturali e artificiali che Francesco I de' Medici nel 1570 volle ordinare in uno stanzino di Palazzo Vecchio (chiamato impropriamente "Studiolo") e il teatro di Giulio Camillo. L'analisi si centra sulla relazione tra la collezione del principe e il programma iconografico disegnato da Borghini e Vasari per la collezione. Il punto da cui si parte è in un certo modo simile: l'accumulazione in maniera disordinata e vasta di oggetti, il cui fascino dipenderà in gran parte dal modo in cui saranno ordinati, viene comparato con l'esperienza di Camillo come maestro di retorica, che crea un teatro

che si basa sull'idea di una coincidenza fra strutture delle *res* e strutture dei *verba* e di una sostanziale, profonda coincidenza fra mondo divino, mondo naturale e mondo dell'agire umano [...] Le figure, per la maggior parte mitologiche, che segnano i diversi luoghi del "teatro" esprimono l'ordine, lo rendono visibile. Le strutture universali delle parole e delle cose, si diceva, composte in un ordine che, proprio perché non è arbitrario, rispetta la natura profonda dell'universo, permettono di ripercorrere, da qualunque luogo si parta, i nessi che uniscono le cose, di ricordare tutto.³⁴⁶

I tre vettori della concezione del teatro: Arte, Scienza, Religione, hanno un unico vertice, il che permette a Camillo di disegnare un teatro che non si sarebbe mai potuto costruire coi mezzi tecnici dell'epoca, ma che si inserirà nell'immaginario delle generazioni future. Forse, l'autore moderno che ha ricreato meglio la magia di credere e creare il mondo per mezzo di parole è stato Gabriel García Márquez nella sua magistrale opera rappresentativa del realismo magico latinoamericano: *Cien años de soledad*.³⁴⁷ Nel primo capitolo, il fondatore della dinastia, Aureliano Buendía, scopre il mondo naturale a partire dal fascino. In un capitolo successivo riscopre il mondo per mezzo dell'amnesia, in realtà tramite un'anamnesi nel senso platonico, un apprendimento che consiste nel ridonare il nome alle cose mediante reminiscenza. Cinque secoli più tardi, secondo l'autore di un articolo apparso su «La

³⁴⁵ A. LUGLI, *Wunderkammer...*, cit., p. 67.

³⁴⁶ L. BOLZONI, *Il teatro della memoria...*, cit., p. 28.

³⁴⁷ GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *Cent'anni di solitudine*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 44.

Repubblica»,³⁴⁸ «L'artista inglese [Damien Hirst] esporrà la sua “provocazione”» milionaria nello Studiolo mediceo, un teschio dal titolo *For the Love of God* (per l'amore di Dio), ricoperto di platino e diamanti per un totale di 1.106 carati e una valutazione di 75 milioni di euro. Secondo lo stesso Hirst, suo scopo è «d'innescare ripetuto di corto circuiti fra passato e presente». Le dichiarazioni dell'artista sono quanto meno sensate: delle tre grandi allegorie dell'ultimo Rinascimento – la biblioteca, il labirinto e la rovina – sarà la terza, la disarticolazione dei contenuti, quella che chiude il ciclo dello Studiolo, la cui origine era secondo l'ipotesi di Borghese «un programma iconografico capace di rendere visibile l'ordine della collezione e il fatto che in esso si riflettano l'ordine più generale che regge le cose e la collocazione dell'uomo al loro interno (gli “armadi”)».³⁴⁹

Manuela Kahla³⁵⁰ propone nella sua tesi una possibile influenza di Camillo su Samuel Quiccheberg (1529-1567), che operò come consigliere artistico del duca Albrecht V di Monaco, riunendo un'estesa collezione di oggetti che provò ad ordinare mediante criteri museologici. A questi effetti, pubblicò un'opera che viene considerato uno dei primi trattati di museologia e uno dei testi fondanti per l'organizzazione delle Wunderkammer. Il titolo è francamente esteso e mostra l'ambizione del progetto: *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias ut idem recte quoque dici possit: Promptuarium artificiosarum miraculosarumque rerum, ac omnis rari thesauri et pretiosae supellectilis, structuræ atque picturæ quæ hic simul in theatro conquiri consuluntur, ut eorum frequenti inspectione tractationeque, singularis aliqua rerum cognitio et prudentia admiranda, cito, facile ac tuto comparari possit*, pubblicato a Monaco nel 1565. Tra gli argomenti presentati da Quiccheberg per argomentare teologicamente quest'attività, ce n'è uno particolarmente interessante e molto vicino al pensiero di Giulio Camillo: il tempio di Salomone come deposito del sapere universale, la cui rappresentazione immaginaria o rappresentativa è il fondamento del dovere di ogni credente nella tradizione giudaico-cristiana e islamica nel cercare e sistematizzare il sapere.

³⁴⁸ MARIA CRISTINA CARRATU, *A Firenze L'Opera Shock di Hirst: Palazzo Vecchio apre al teschio*, in «La Repubblica», 12 ottobre 2010.

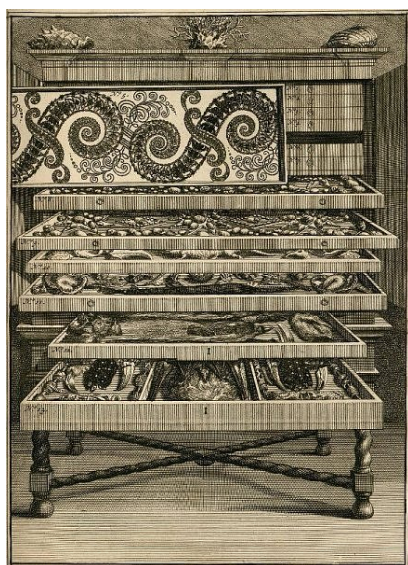
³⁴⁹ L. BOLZONI, *Il teatro della Memoria*, cit., p.31

³⁵⁰ MANUELA KAHLE, *Eine Untersuchung zu Giulio Camillos L'idea del theatro und Samuel Quicchebergs Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi*, Schriftliche Arbeit zur Erlangung des akademischen Grades Magister Artium am Seminar für Geistesgeschichte und Philosophie der Renaissance der philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität München, München, 2005.



Com'erano quelle stanze delle meraviglie? Per fortuna disponiamo di un buon numero di incisioni, soprattutto di origine olandese, che i proprietari delle stanze delle meraviglie avevano affidato ad artisti locali per timore che dopo la loro morte si disperdesse la collezione e non restasse alcuna prova dei loro sforzi. Il collezionista o i suoi consiglieri, si sforzavano di creare spazi dove il fascino, sensazione vincolata al timore, come scrivevano Kierkegaard o Heidegger, servisse anche come esperienza di trasformazione per il visitatore. In un museo convenzionale, come in una rappresentazione teatrale, vi è un'aspettativa spazio-temporale dell'avvenimento. La narrazione del museo è tassonomica; nel teatro lo spettatore occupa un determinato posto e da quel punto di vista osserva una scena che egli non ha scelto, sottomettendosi ai criteri di unità temporale dell'opera. La Wunderkammer recupera l'idea del gioco come modo di conoscenza e di relazione primordiale delle cose.

Tuttavia, sarebbe un errore considerare, come fece il dotto Quiccheberg, che il teatro di Camillo fosse una semplice stanza delle meraviglie, perché la Wunderkammer intendeva riunire il maggior numero possibile di creazioni materiali senza preoccuparsi di un ordine intrinseco. Giulio Camillo, al contrario, costruisce il suo teatro secondo un ordine essenziale di tutte le cose, materiali, naturali, celesti e sopracelesti.



Per di più, si deve tener conto del fatto che tra la stanza delle meraviglie rinascimentale (si veda l'immagine soprastante) e quella barocca (si veda l'immagine qui di fianco), assistiamo a un cambio importante di *episteme*. Nelle prime, il sapere è più vincolato ai palazzi del sapere della memoria tradizionale e perciò gli oggetti vengono disposti nelle vetrine per essere contemplati come immagini simboliche. Nelle seconde, si percepisce la progressiva scissione dell'arte e della scienza di una concezione del sapere tassonomico. Gli strati del sapere richiedono mobili con vari cassetti situati a

diversi livelli per mostrare la gerarchia esistente tra le diverse discipline, ciascuna delle quali si presenta allo spettatore debitamente compartimentalizzata.

Nelle prime avanguardie del XX secolo, iniziando da Picasso, Bracusi, Man Ray e in particolare nel movimento surrealista guidato da André Breton, vi furono avidi collezionisti di “objets trouvés” che servirono come ispirazione per le loro opere. Dalí, soprannominato Avida Dollars da Breton, fu il pioniere nella creazione di immagini doppie, descritte da quest’artista come immagini prodotte dal suo metodo paranoico-critico. La sua opera del 1929, *l’Enigma del Desiderio*, mostra il carattere fluido, quasi virale dei simboli archetipi che non possono essere immagazzinati sotto un sistema di rappresentazione tradizionale. Queste mutazioni delle immagini anticipano la strada imboccata dai marchi dagli anni ‘90 del secolo scorso, generando oggetti dalla tecnologia reversibile come i primi telefoni cellulari lanciati sul mercato dalla joint-venture Sony-Ericsson, che potevano anche essere utilizzati come telecamera e fotocamera. Dalí è il primo artista del XX secolo consapevole del grande potenziale della reversibilità, da applicarsi indistintamente alle forme artistiche o alla tecnica: testi che sono immagini, immagini come un formaggio Camembert che si trasformano in sculture, sculture composte da oggetti di diversa provenienza e con l’inversione del criterio della prospettiva rinascimentale, il cui punto di fuga si dirige non verso la presenza dell’infinito nell’opera, ma verso l’artista capace di offrire esperienze particolari agli spettatori.



Marcel Duchamp, *Boîte en Valise* (1935-1941).



Herbert Distel, *Museum of Drawers*, (1970-77). Misura: 72 x 28 9/16 x 28 9/16" (183 x 42 x 42 cm), Kunsthau Zürich. Donation of Herbert Distel and The Foundation Julius Bÿr.

La Stanza delle Meraviglie è stata fonte d’ispirazione per numerosi artisti del XX secolo come Marcel Duchamp, le cui riflessioni visive hanno il merito di essere arte nel territorio della fine dell’arte, o l’artista svizzero Herbert Distel, che creò un museo trasportabile composto da piccole gallerie. I cassetti del suo mobile-museo includono opere di più di cinquecento artisti che aveva invitato a partecipare, alcuni conosciuti internazionalmente, come Picasso, e altri provenienti dai movimenti d’avanguardia della seconda metà del XX secolo. Secondo Distel,

I musei, e particolarmente quelli di arte, sono posti dove siamo consapevoli del passaggio del tempo. Il suo compito è di operare come un barattolo di conserve, nel quale l'oggetto appare preservato nel suo tempo. Ma attraverso queste opere, spunta anche il riflesso dell'artista, che esce, per così dire, dal divenire temporale, per trasformarsi in qualcosa di eterno.

3. *Il armadietto*

Già nel Quattrocento gli arredi più particolari si trovano nello studiolo, che poi nel Cinquecento si arricchisce e si riempie di mobili di eccezionale valore storico ed artistico, evolvendo, come sappiamo, in quella che verrà considerata la sala più caratteristica di questo periodo, la Wunderkammer. Se pensiamo alle eccezionali collezioni di signori come Ferdinando d'Asburgo o di Ludovico nel Castello Sforzesco di Milano, dove si accumulano strumenti scientifici, oggetti bizzarri e curiosi ed esotici e curiosità della natura, dobbiamo anche pensare allo stipo dove tanti oggetti trovano un'attenta e meditata disposizione, destinato a diventare il mobile più gradito e utilizzato dai collezionisti.



Lo stipo, grazie alla presenza di molti cassetti di diverse dimensioni, a volte nascosti, è ideale per conservare, raccogliere e organizzare per tipologie o per tecniche tutti i più preziosi oggetti della raccolta. Diverse sono anche le tipologie decorative: esso può ispirarsi ad un modello architettonico o ad un teatro tradotto in miniatura, può presentare eccellenti motivi pittorici o scultorei con intarsi preziosissimi.

Tali divisioni e suddivisioni permetteranno un'organizzazione

permetteranno un'organizzazione della conoscenza classica in linea con la divisione tradizionale delle arti del trivio (grammatica, retorica, dialettica) e del quadrivio (aritmetica, geometria, astrologia e musica), con una possibile influenza della divisione in sette gradinate del teatro di Giulio Camillo. Dagli arazzi conservati dell'epoca, molti dei quali originari delle botteghe delle Fiandre, notiamo come ogni ramo del sapere tradizionale era oggetto di rappresentazione allegorica. Nel Castello Sforzesco possiamo contemplare un magnifico arazzo derivato da prototipi di Cornelius Schlut ed elaborato a Bruges intorno al 1670, dedicato alla Retorica, rappresentata come una bellissima dama circondata da attributi simbolici che evidenziano la sua capacità di insegnare (*docet*) e commuovere (*mouet*) attraverso il diletto (*delectat*).

Nel corso dei suoi viaggi per il Nord d'Italia e la Francia, senza dubbio Giulio Camillo poté comprovare l'impiego affidato a questi stipi dagli umanisti, che immagazzinavano in esse i testi dei loro autori greco-latini preferiti in determinati scompartimenti del mobile, seguendo un criterio di sistematizzazione della

conoscenza predeterminata. Il mobile acquisiva un importante contenuto simbolico: retoricamente era una metonimia della biblioteca universale dell'umanista. Nei periodi in cui avvenivano saccheggi, in cui alcuni libri specifici venivano bruciati o in cui accadevano distruzioni di collezioni per motivi ideologici, l'armadietto con numerosi cassetti nascosti nella sua struttura architettonica era la cosa più simile ai moderni dispositivi di memoria temporale (memory sticks, pen drives, hard disks).

Trasportabilità e rappresentazione simbolica dell'universo sono le due caratteristiche che Giulio Camillo sposterà dalla concezione dello stipo come compendio morale, una summa dell'universo composto da "Pittura, Scultura ed Architettura" con un equilibrio perfetto tra le parti. Nell'immagine precedente, possiamo contemplare uno stipo della seconda metà del XVI secolo (bottega milanese). Lo sportello è intarsiato in avorio con motivi vegetali e figure allegoriche. La parte centrale è lavorata in modo da rendere un'architettura prospettica dove spiccano le colonne scanalate di ordine dorico e le tre nicchie che ospitano altrettanti cavalieri armati dietro ai quali si aprono i cassetti. Se adesso leggiamo un passaggio di un manuale classico di retorica sul modo di disporre i luoghi per creare una topica, un insieme di punti, situati in un recinto architettonico che possono essere percorsi dalla nostra memoria per costruire un discorso, possiamo verificare fino a che punto il teatro di legno di Camillo e lo stipo siano collegati.

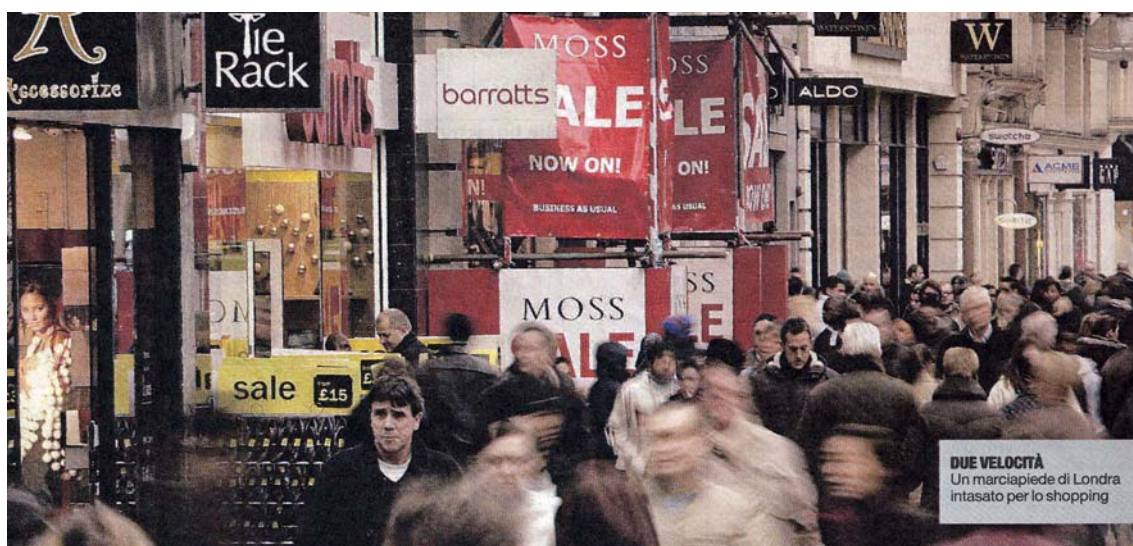
Si scelgono luoghi il più possibile spaziosi, caratterizzati dalla massima varietà, ad esempio un grande palazzo diviso in molte stanze. Si fissa con cura nell'animo tutto ciò che in esso vi è di notevole in modo che la riflessione possa percorrere tutte le parti senza esitazioni davanti agli oggetti [...]. Ciò che ho detto per un palazzo, si può fare anche con edifici pubblici, una lunga strada, il perimetro della città, dei quadri. [...] Insomma, sono necessari alcuni luoghi, che possono essere reali o fittizi, e delle immagini o simboli che sono senz'altro fittizi. Le immagini sono come caratteri con cui annotiamo ciò che si deve mandare a memoria; come dice Cicerone usiamo i luoghi come le tavolette cerate e le immagini come le lettere dell'alfabeto [...].³⁵¹

La metafora del tesoro della memoria è molto antica e nell'ambito metaforico del magazzino, se riferito alla memoria, si aggredirebbero una serie di metafore correlate, come quella del "thesaurus". Inizialmente il thesaurus era il contenitore di una varietà di elementi eterogenei, dai gioielli al denaro, dalle reliquie religiose ai documenti ufficiali. Il vocabolo italiano "scatola" deriva dall'antico tedesco *skatt*, moderno *Schatz*, il tesoro. Dalla forma a scatola del forziere si originerà poi quella del baule, dell'armadietto e infine la stanza del tesoro in un graduale accrescimento della scala dimensionale. Scala che possiamo percorrere in tutte e due le direzioni, incremento esponenziale dello spazio fisico della memoria: gli archivi o biblioteche tradizionali o la riduzione esponenziale dell'occupazione fisica tramite la creazione di memorie virtuali. I maestri classici della retorica consideravano che il vero tesoro fosse la memoria che viaggia con noi.

Uno dei cambi più importanti prodotti dal passaggio da una cultura della stampa a un ambiente digitale è stata lo svincolamento degli spazi pubblici

³⁵¹ MARCUS FABIVS QVINTILIANO, *Institutio Oratoria* XI, II, 17-22, in ID., *Institutionis oratoriae libri 1-6*, Pisa, In ædibus Giardini editori e stampatori, 1987, cit. in FRANCIS AMELIA YATES, *L'arte della Memoria*, Torino, Einaudi, 1993, p. 23.

tradizionalmente assegnati alla conservazione della memoria storica di un popolo.³⁵² Nella produzione di molti artisti del XX secolo è presente l'idea dello stipo, dalla *Boîte-Valise* di Duchamp, all'artista come sciamano rivendicato da Beuys e alle casse/montaggi di Joseph Cornell assemblate con oggetti della società di consumo come *Dime-Store Alchemy* (*Alchimia die cianfrusaglie*). In gran parte, le iniziative degli artisti per rigenerare lo spazio urbano sono state ricondotte aggressivamente da parte delle multinazionali ad uno spazio di incontro tra i marchi e la comunità dei clienti. La strategia è stata molto efficace, poiché il marchio si presenta sempre in termini ideologicamente neutri, di fronte a altre istanze che hanno utilizzato i simboli nel corso della storia con fini politici o religiosi. Gli esperti in architettura di marchi hanno occupato le grandi città con schermi al plasma giganteschi, insegne al neon o cartelli che si caratterizzano per la loro bidimensionalità. I simboli recuperati dai marchi sono stati privati tanto architettonicamente come concettualmente di una delle sue dimensioni storiche: la connessione con la trascendenza.



XIII. IL TEATRO COME RETORICA NEL RINASCIMENTO

1. *Il contributo del teatro rinascimentale italiano*

Il panorama delle influenze di Giulio Camillo non sarebbe completo senza introdurre la questione del teatro rinascimentale, visto che l'opera principale di questo autore è precisamente, come sappiamo, *L'Idea del Teatro*. Di che teatro stiamo parlando? Per rispondere a questa domanda dovremmo considerare due aspetti che presentano varie connessioni tra loro: la prima è una questione formale, etimologica, e consiste nel determinare la gittata del termine teatro all'inizio dell'Età

³⁵² «Il futuro bussa in biblioteca con l'e-book. Il libro che non si vede sugli scaffali, che non occupa le stanze [...]. Mentre le grandi biblioteche faticano a guardare avanti ingessate dai tagli alla cultura e dagli organici spolpati, il libro digitale debutta fuori dai monumenti del sapere scritto. Con i soliti pochi mezzi, nelle biblioteche comunali si sperimenta la nuova faccia della biblioteca. Lì dove i lettori possono uscire con un e-reader in prestito portandosi via in un solo colpo mezzo catalogo [...] un eterogeneo concentrato di cultura, in tasca e gratis», LAURA MONTANARI, «La Ricetta anti-crisi delle piccole biblioteche, ecco l'e-book per tutti», in «Il Venerdì di La Repubblica», 5 novembre 2010.

Moderna. La seconda fa riferimento alla concezione architettonica dello spazio teatrale da parte degli architetti e umanisti del Quattrocento.

Sintetizzando al massimo la conclusione di questa sezione, diremo che il teatro di Giulio Camillo funziona come emblema. Le connessioni tra i diversi gradi del sapere si creano attraverso ipervincoli creati dallo stesso spettatore man mano che egli si addentra nella complessa rete di riferimenti, formata dal teatro come repertorio o rete di emblemi. La parola teatro nel mondo greco indicava originariamente solo un generico insieme di spettatori, in seguito venne a definire l'area in cui il pubblico prendeva posto per assistere a una rappresentazione e infine la struttura architettonica complessiva destinata a ospitare l'evento scenico. La volontà di definire una struttura architettonica adatta alla rappresentazione teatrale trova una rinnovata affermazione intorno alla metà del Cinquecento.

Nell'insieme delle soluzioni testimoniate da edifici del secolo XVI si considera come primo teatro moderno stabile quello documentato alla corte di Ferrara nel 1531, che Giulio Camillo poteva aver visto. Tra il 1443 e il 1452, Leon Battista Alberti compie la prima lettura critica dei precetti vitruviani componendo il già citato *De re aedificatoria*, la cui edizione *princeps* data dal 1485. Nel settimo capitolo dell'ottavo libro, Alberti analizza le diverse componenti del teatro. Per almeno un secolo, il *De architectura* di Vitruvio è oggetto di studi, di analisi e di interpretazioni, formando una tradizione che dall'Alberti giunge a Daniele Barbaro e Palladio: l'idea dell'edificio nella città, con la ripresa dell'arco di trionfo sul fronte dell'edificio e su quello della scena architettonica. Palladio intendeva così, come nel caso della progettazione del Teatro Olimpico di Vicenza restituire il luogo mitico della scena teatrale antica. Il progetto culturale che informa la prassi, coagula in qualità diverse gli insiemi espressivi o possibili. Come ha mostrato Attolini,

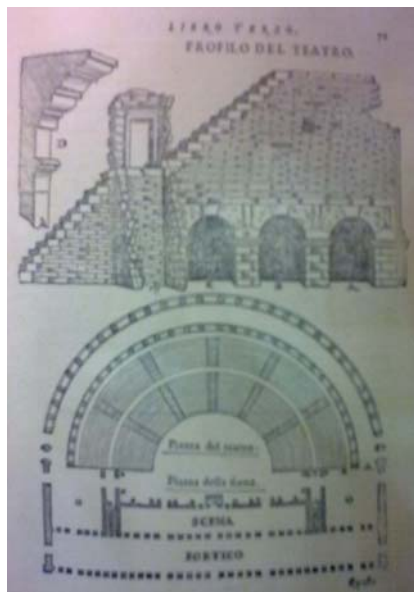
L'atteggiamento critico e dialettico dell'Alberti nei confronti delle regole vitruviane, ma soprattutto nei confronti dell'edificio teatrale classico lo portano a definire una nuova concezione e ad assegnare un nuovo ruolo al teatro in epoca umanistica, il teatro non soltanto univocamente come luogo di rappresentazione, ma anche come luogo di celebrazione.³⁵³

Leonardo da Vinci parlerà con intuizione geniale di questa «idea di theatro come theatro del predicare». Concetto che possiamo cercare nel trattato di Pellegrino Prisciano, *Spectacula*, che porta questo trattatista a considerare la vita cittadina come luogo di spettacoli e a ridefinire in sostanza i rapporti fra teatro e città. Nell'immaginario medievale europeo strettamente vincolato alla teologia giudaico-cristiana, la saggezza viene rappresentata come la torre della sapienza; l'edificio allegorico dovrà essere ripercorso e interiorizzato, l'«imago memoriae» nella coscienza servirà a scandire le tappe dell'elevazione spirituale. Dallo ziggurat sumero passando per la torre di Babele, i minareti o i bastioni dei monasteri medievali, il sapere è protetto dalla vita pubblica e rivestito di una sacralità per evitare qualsiasi intromissione o profanazione. Con l'introduzione del punto di fuga, la pittura e l'architettura rinascimentale risolvono per sempre il problema dell'incommensurabile: anche l'infinito diventa riproducibile. Questa

³⁵³ GIOVANNI ATTOLINI, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Roma, Laterza, 1985, p. 55.

“secolarizzazione dell’arte” significa essenzialmente l’iscrizione dell’uomo nella forma. La prospettiva assume un valore simbolico altamente espressivo. Nel Quattrocento, la successione statica equivale alla visione prospettica. Come ha argomentato in modo convincente Francastel, lo spazio prospettico è una creazione storica in cui l’uomo vive e si esprime come essere sociale.

A questa nuova visione corrisponde un’altra immagine del sapere, il teatro come spazio accessibile alla cittadinanza. Se volessimo ricostruire i referenti visivi di Giulio Camillo, risulta fondamentale fare riferimento al *Secondo* de *I sette libri*

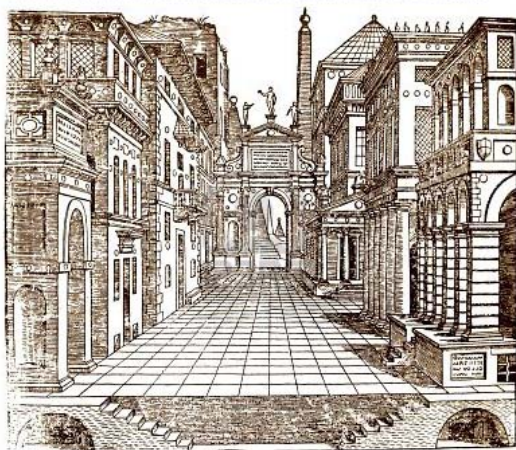


dell’architettura, dell’architetto Sebastiano Serlio (1475-1554). Bolognese di nascita, è attivo come pittore nella città emiliana quando Dürer vi si recò nell’autunno del 1506. Il primo teatro rinascimentale fu un teatro di legno provvisorio, frutto delle incertezze della cultura archeologica in tema teatrale. Leone X incaricò Pietro Rosetti di questo teatro sulla piazza del Campidoglio per le celebrazioni del 1513 in onore di Giuliano e Lorenzo de’ Medici. Come aveva messo in evidenza Manfredo Tafuri,

[...] ciò che interessa al pontefice è l’esaltazione retorica del gemellaggio Roma-Firenze, coincidente con la presa di possesso simbolico da parte della famiglia medicea del luogo in cui il “popolo romano” conservava gelosamente i propri privilegi.³⁵⁴

Il teatro capitolino nel 1513 è così frutto di una contaminazione fra ricerche erudite ed esperimenti linguistici che avranno una loro continuità da Giuliano da Sangallo al Sansovino.

SEBASTIANO SERLIO. ARCHITETTURA DELLA SCENA TRAGICA



L’opera citata sopra, di Serlio, descrive dettagliatamente il teatro in legno da lui costruito nel 1539 a Vicenza secondo il modello dei teatri antichi, con una cavea semicircolare, l’orchestra e il palcoscenico rialzato. La cavea, tutta in legno, presentava una precisa suddivisione dei posti degli spettatori. Le personalità più eminenti sedevano in prima fila seguiti sulle prime gradinate dalle donne più nobili e da quelle meno nobili. Un percorso di servizio separava questo primo gruppo dal secondo anello di gradinate, dove si trovavano gli uomini più nobili. Nel primo

capitolo de *L’Idea del Teatro*, Giulio Camillo adotta lo stesso sistema per spiegare la

³⁵⁴ FABRIZIO CRUCIANI E DANIELE SEGNAIOLI, *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 62.

disposizione del sapere universale in sette gradinate o semicerchi organizzati gerarchicamente dalla prima gradinata vicina al palcoscenico fino all'ultima che nella classificazione di Camillo equivale alle arti meccaniche. Serlio, a differenza di altri trattatisti, sarà il primo a mettere effettivamente in pratica le regole dell'arte prospettica applicate al teatro, superando così l'eccessiva teorizzazione nei decenni scorsi, e annotando tutte le difficoltà che aveva trovato nel corso dell'esecuzione pratica del progetto per arrivare a una illusione prospettiva.³⁵⁵

L'amicizia tra Camillo e Serlio è sufficientemente accreditata, come si deduce dal testamento del 1° aprile 1520, in cui Serlio malato, e timorato di morire, lascia tutti i suoi beni proprio al suo grande amico Camillo, chiamando a testimoniare davanti al notaio il Citolini e il Lotto.³⁵⁶

L'altro riferimento scenografico importante per la concezione del teatro di Camillo è la piazza italiana, l'ampio spazio libero fra le case e le strade di una città. L'etimologia di piazza deriva dal latino "platea". Secondo Giancarlo Pretini si tratta di una sorta di Piazza delle Meraviglie, che³⁵⁷

diventa l'area immensa di tutte le strade, gli spazi e i luoghi del mondo sorti per il traffico e il raduno delle genti. Un'area senza confini che, sempre, in ogni momento da quando esiste il mondo, ospita le meraviglie di cui sono capaci gli uomini. È il Teatro Universale alla portata di tutti, nel quale gli uomini sono immersi con il risultato di essere, quasi sempre inconsapevolmente, contemporaneamente attori e spettatori.

E l'antropologo e architetto Franco La Cecla³⁵⁸ sottolinea che

in buona parte delle città del mondo, in quelle che si considerano città di paesi progrediti, è in atto una guerra all'ultimo centimetro tra le due idee opposte di spazio pubblico. Da un lato tende a prevalere la scelta di concepire come pubblico tutto ciò che sta nel dominio dello shopping (è stato l'architetto Rem Koolhaas a sostenere che lo shopping è l'unica vera forma di democrazia rimasta [...]) Se qualcuno deve prendere un trono allora bisogna che passi per una lunga serie di corridoi e rampe fitte di vetrine [...].

La seconda concezione della piazza è costituita dalla gente per andare a zonzo, per passeggiare, per il dolce fare niente per cui l'Italia è amata nel mondo. Spiega La Cecla che questa invenzione italiana è qualcosa di straordinario perché può contenere qualunque funzione o nessuna. La piazza, come il giardino, è unita inestricabilmente alla sensibilità della cultura umanistica italiana. Nella concezione di Rosario Assunto,³⁵⁹ il giardino è uno spazio di trascendenza che può accogliere le manifestazioni più varie (spettacoli, discorsi, sfilate, esposizioni, ecc.), ma il cui

³⁵⁵ SEBASTIANO SERLIO, *I sette libri dell'architettura*, Rist. Anast, Venezia, 1584, p. 65 verso: «io ho sempre fatto un modello piccolo di cartoni et legnami, ben misurato et trasportato poi in grande».

³⁵⁶ LOREDANA OLIVATO, *Dal teatro della memoria al grande teatro dell'architettura: G. Camillo Delminio e Sebastiano Serlio*, Vicenza, Bollettino del Centro Internazionale di studi di architettura A. Palladio, XXI, 1979, pp. 233-252.

³⁵⁷ GIANCARLO PRETINI, *La Piazza delle Meraviglie: Spettacolo in Strada*, Udine, Trapezio Libri, 1999, p. 13.

³⁵⁸ FRANCO LA CECLA, *Spazi pubblici ai labirinti del consumo*, in «Il Venerdì di Repubblica», 29 ottobre 2010.

³⁵⁹ ROSARIO ASSUNTO, *Ontologia e Teleologia del Giardino*, Milano, Guerini, 1994.

valore risiede nel fatto che è sprovvisto di una qualsiasi finalità o utilità.

2. *Il teatro come sistematizzazione del sapere*

Il processo di creazione delle immagini, cioè la persuasione visiva, è un aspetto fondamentale della ricostruzione del sapere sui tre pilastri del teatro di Camillo (la Saggezza, il Sapere e la Retorica/Metafisica). La splendida scenografia del teatro, la profusione di immagini affascinanti, la seduzione delle forme sono estensioni della sua personalità. Descritto come un «uomo grassissimo, lento, [che] amava mangiare, bere e andare a donne; era insomma un personaggio che poteva far qualunque effetto, ma certo non lasciar indifferenti».³⁶⁰ In Camillo c'è ancora la convinzione della relazione profonda e autentica tra le immagini, sistemate sulle diverse gradinate del suo teatro, e il loro referente. Il processo di dare proporzione alla visualizzazione di immagini mentali, cioè il passaggio dal significato al significante, non è un processo gratuito né arbitrario perché, da uomo rinascimentale quale era, c'era in Camillo la fiducia di poter accedere e trasmettere una conoscenza basata sulla struttura profonda e immutabile delle cose. Come afferma Ilaria Guardasole,

tutto l'insieme andava a formare una specie di "riproduzione" del mondo; chi guardava questo teatro aveva davanti a sé il luogo in cui, secondo il pensiero del Rinascimento, era organizzato il mondo, perché gli argomenti erano distribuiti a partire dalle cose semplici per arrivare a quelle complesse, dalle materiali a quelle spirituali. I rinascimentali pensavano che il mondo fosse un'emanazione divina e il teatro riproduceva il modo in cui loro pensavano fosse organizzato l'universo [...].³⁶¹

Questa terza dimensione nella ricostruzione del teatro è legata alla teoria delle corrispondenze e alla correlazione tra l'Uno e i Molti, la cui origine orientale, come quella dell'aura, è stata già analizzata in profondità in questa tesi.

Le tre basi del teatro descritte nel paragrafo precedente corrispondono a Mondo, Memoria e Magia del sistema di Giordano Bruno, la cui opera dimostra una profonda influenza di Camillo. Il teatro di Camillo non arrivò a realizzarsi e il modello, apparentemente di proporzioni simili a quelle di un teatrino o di una camera, venne irrimediabilmente perduto. Non conserviamo alcuna vestigia di questo progetto, a parte gli scritti di Camillo e le testimonianze di alcuni suoi contemporanei.

Tale questione merita due considerazioni. La prima è quella del teatro come un artificio smontabile. Per i complessi dettagli sui ritardi nell'esecuzione di quest'opera, nonostante il patrocinio del potentissimo re di Francia Francesco I e poi del governatore di Spagna a Milano, il Marchese di Avalos, possiamo azzardare l'ipotesi che lo stesso Camillo fosse consapevole dell'impossibilità di eseguirlo materialmente nella sua epoca senza banalizzare il suo progetto.

³⁶⁰ NICOLAS GUERRA, *Giulio Camillo Delminio*, in www.filosofico.net.

³⁶¹ ILARIA GUARDASOLE, *Giulio Camillo Delminio e il dibattito sull'imitazione nel primo Cinquecento*, tesi di Laurea in Lettere, Università di Napoli, relatore Pasquale Sabbatino, a.a. 2000-2001. p. 50.

La seconda considerazione fa riferimento alla continuità della sua concezione di ingabbiare tutta l'umana sapienza nel non-luogo della *Città del Sole* di Campanella, in cui possiamo individuare una chiara influenza del teatro di Giulio Camillo e delle teorie di Giordano Bruno. Un aspetto chiave di quest'opera è la sua persuasiva visualità, dato che l'autore era certo di poter rappresentare il libro della natura con più precisione attraverso belle immagini piuttosto che mediante le convenzioni tipografiche del libro stampato. Anche se questa questione non incide direttamente sull'ambito della nostra ricerca, vale la pena segnalare che l'organizzazione della città in sette cerchi concentrici, ciascuno dei quali porta il nome di uno dei sette pianeti, ha origine nella tradizione mesopotamica (ci riferiamo alla descrizione contenuta nelle *Storie* di Erodoto sulla città di Ctesifonte). Tuttavia le immagini proposte da Campanella accusano l'influenza dell'emblematica barocca e l'allegorizzazione dei concetti (temperanza, prudenza, fortuna, immortalità). Le architetture proposte per la *Città del sole*, a differenza del teatro di Giulio Camillo, non permettono più un qualsiasi percorso o una diversa narrazione della traiettoria vitale dello spettatore che interagisce col mondo, bensì presuppongono un percorso più ideologizzato, al servizio di un programma nel quale la religione e la ragione di Stato sono profondamente intrecciate.

L'appropriazione della ricerca di Camillo sulla sistematizzazione del sapere universale mediante simboli avverrà soprattutto nel periodo della Controriforma, quando i principî dell'arte di questo trattatista si trasformeranno in una tecnologia al servizio del potere reale o religioso. Giuseppina Petruzzelli porta un esempio interessante riferito a Francesco I, che fu il primo mecenate del progetto del teatro di Camillo. Probabilmente aggiunse anche l'aneddoto riportato da Camillo e descritto anche da Girolamo Muzio e da altri scrittori dell'epoca riguardo al suo programma iconografico per rinforzare e restaurare il suo piccolo potere di fronte a Carlo V incoronato imperatore nel 1530, coniando monete nelle quali, accanto all'effigie del monarca, troviamo un mansueto leone ai suoi piedi. In un altro emblema troviamo Francesco I ornato della spada e del libro, mentre si avvicina al tempio di Giove per scacciarne l'ignoranza, madre di tutti i vizi. Sono pienamente d'accordo con Petruzzelli sul fatto che si tratta di un sistema iconologico felicemente svolto e forse sviluppato da un grande umanista in grado di elaborare il complicato simbolismo dell'insieme.³⁶²

Indipendentemente dagli eccessi o stravaganze retoriche dell'opera di Camillo, che avrebbe avuto una magnifica accoglienza nell'attuale cultura dello spettacolo, la sua proposta di poter sistemare il sapere in un artefatto ha scatenato un dibattito caratterizzato da profonde conseguenze. L'artefatto di Camillo è

³⁶² LUDOVICO DOLCE, *Dialogo dei Colori*, Lanciano, Carabba Editore, 1913, p. 89: «Onde l'Ariosto essendo nella prima edizione del suo *Furioso* stato morso della invidia de' detrattori, e dipoi, col tempo, avendo la verità come tagliata la lingua a que' maligni, conoscendosi il uso poema raro e eccellente, nella seconda edizione levò questa impresa che face stampare nella fine del libro: due bische, all'una delle quali era stata tagliata la lingua e all'altra, che gonfiata di veleno la vibrava, si mostrava di sopra una mano con una forbice in atto di tagliarla anco a lei con un motto che diceva "Dilexisti malitiam super benignitatem"».

un'opera aperta nel senso più ampio del termine dato da semiologi come Umberto Eco³⁶³ o da esperti di teoria politica come Karl Popper.

XIV. IL PROGETTO DEL TEATRO DI GIULIO CAMILLO

1. *Genesis del progetto*

A giudicare dalla corrispondenza del suo amico intimo e agente, Girolamo Muzio, apparentemente Giulio Camillo compose un primo progetto del teatro che dimostra a Francesco I la possibilità di reperire immediatamente i “luoghi” per poter discorrere su qualsivoglia argomento. Questo testo, conosciuto come il *Theatro della Sapientia*, si considerava scomparso, come la struttura di legno che Virgilio Zwichem ebbe il privilegio di vedere a Venezia nel 1532. Ciò nonostante questa versione del teatro ci è giunta attraverso due manoscritti, uno conservato alla Biblioteca Vaticana (cod. Ottob. Lat. 1777) e un altro scoperto da Corrado Bologna conservato alla John Rylands University Library of Manchester (Christie, cod. 3.f.8), che contiene una versione più ampia e porta il titolo di *Theatro della Sapientia*.

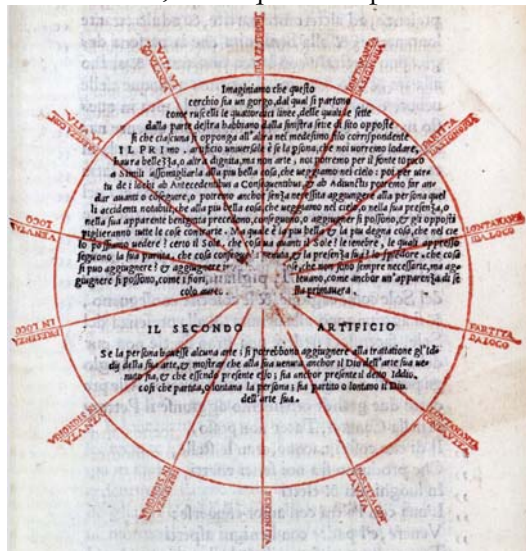
In una prima lettera scritta a Padova da Zwichem a Erasmo si descrive questa costruzione senza averla contemplata direttamente:

«dicono che quest'uomo ha costruito un certo anfiteatro, un lavoro di mirabile ingegno, dove, chiunque vi sia ammesso come spettatore, sarà in grado di discorrere di ogni argomento con loquela non meno fluente di quella di Cicerone».³⁶⁴

Il testo presenta due sfumature interessanti: sembra che il teatro sia concepito per una visita individuale («ammesso come spettatore») e apparentemente senza previa formazione, cioè qualsiasi persona sarebbe stata in grado di dibattere su qualunque

argomento in un modo eloquente. La lettera dimostra un iniziale scetticismo rispetto al progetto; Zwichem continua dicendo di aver potuto constatare che un certo Battista Egnazio aveva costruito un teatro di questa indole, disponendo gli argomenti di Cicerone in luoghi determinati.

Prima di esaminare l'altra lettera più estesa di Zwichem, anch'essa diretta a Erasmo, in cui si descrive la sua visita al teatro e che costituisce la prova più solida per i sostenitori dell'idea che questo teatro fu effettivamente costruito, dobbiamo fare

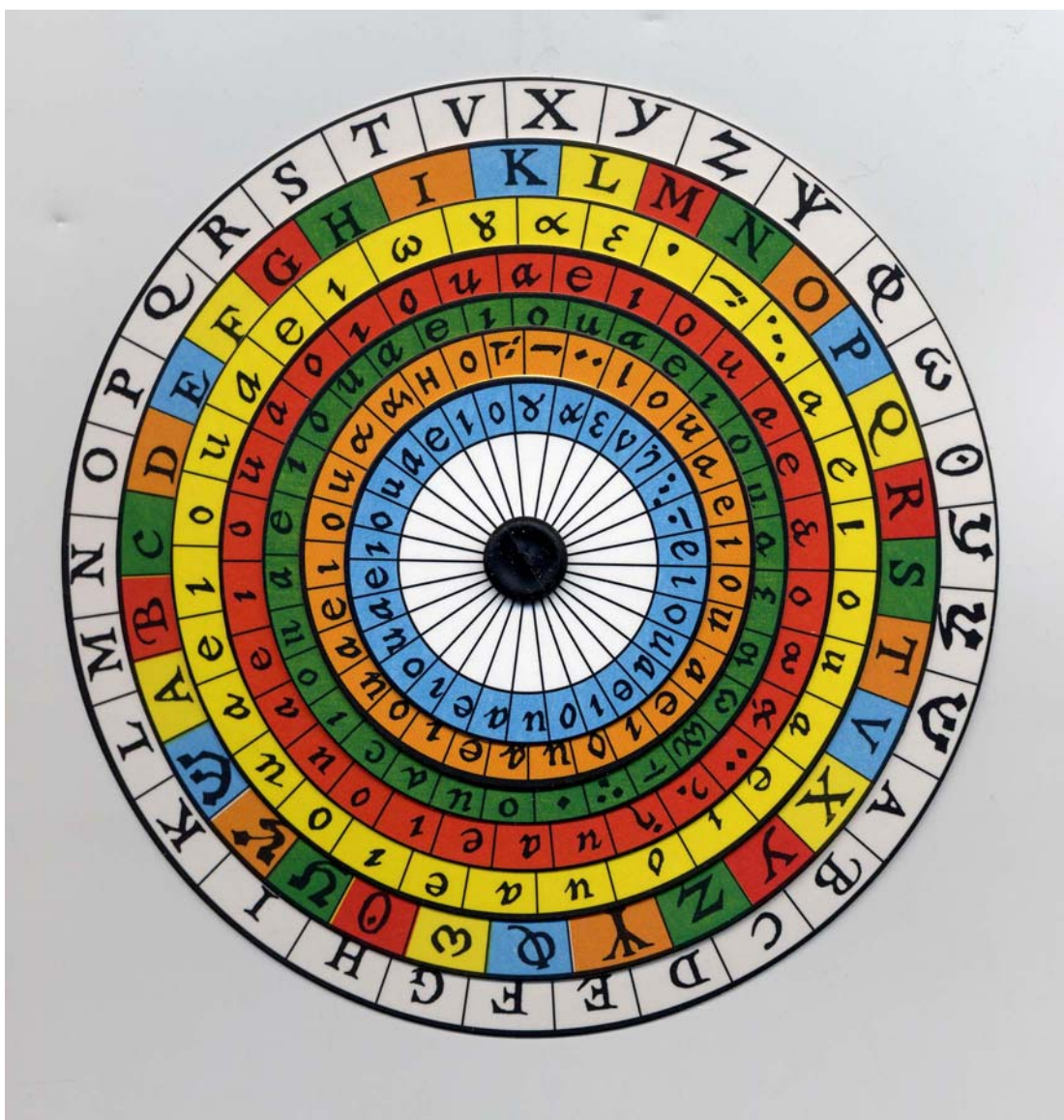


³⁶³ UMBERTO ECO, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 2003. Qui Eco, trascinando le dottrine di Pareyson alle estreme conseguenze, afferma chiaramente che il segno distintivo del moderno è la possibilità (la liceità) di creare, con ogni nuova opera d'arte, un nuovo sistema linguistico.

³⁶⁴ ERASMO ROTTERODAMI, *Epistolae*, edizione a cura di P.S. Allen, Oxford, Oxford University Press, 1992, vol. IX, p. 479.

riferimento alle ruote mnemotecniche. Diversamente da innumerevoli trattati mnemotecnici o ermetici pubblicati tra il 1500 e il 1550, in cui gli editori inserirono delle incisioni raffinate, nessuna delle edizioni pubblicate a Venezia tra il 1550 e il 1580 – almeno nove – de *L'Idea del Theatro* appare illustrata. Solamente con l'opera omnia in due volumi pubblicata da Gabriel Giolito de' Ferrari nel 1558 troviamo un'immagine nel Trattato delle Materie ("l'artificiosa rota").

Le ruote mnemotecniche sviluppate alla fine del Medioevo soprattutto per influenza della *Ars Combinatoria* di Ramon Llull, riappariranno in molti trattati di retorica scritti tra la fine del XV secolo e la prima metà del XVI come *Phoenix seu artificiosa memoria* di Pietro da Ravenna (1491) o *Congestorius artificiosa memoria* di Johannes Romberch (1520).



Muovendo le ruote e combinando le immagini e le annesse sillabe si possono generare innumerevoli vocaboli rappresentati da altrettanti gruppi di immagini. Infatti ciascuna immagine del sistema mnemotecnico di Giordano Bruno fa riferimento ad una lettera o sillaba e solo a quella, per cui un determinato gruppo di immagini rinvia in maniera inequivocabile ad un corrispondente insieme di sillabe o di elementi letterari.

Tuttavia, sarà Giordano Bruno,³⁶⁵ la cui opera è molto influenzata dal sistema di Giulio Camillo, colui che svilupperà con un gran dettaglio questo sistema di ruote combinatorie, in particolare nella sua opera *De Umbris Idearum*. Una delle metafore più ricorrenti di una delle principali opere sulla mnemotecnica di Giordano Bruno è il mito platonico della grotta nella quale gli esseri umani non contemplan la luce divina direttamente, ma le ombre proiettate come conseguenza del riverbero della Luce primordiale.

Nella seconda lettera redattata da Viglio a Erasmo poco tempo dopo, Viglio è stato nell'Anfiteatro e ha ispezionato ogni cosa accuratamente:

L'opera è in legno, segnata con molte immagini e gremita in ogni parte di piccole cassette; e vi sono diversi ordini e gradi. Egli ha assegnato il suo posto ad ogni figura ed ogni singolo ornamento [...].³⁶⁶

Anche se non conosciamo la dimensione, provenienza e natura di queste immagini, c'è un dato importante che conviene sottolineare. C'è una nota di archivio nella biblioteca di San Lorenzo dell'Escorial³⁶⁷ che fa riferimento a una serie di libri e disegni inviati dal re Filippo II nel 1576. Questa nota dice letteralmente così: «Il teatro di Giulio Camillo dove vi sono 201 fogli di disegni con modifiche in pergamene e della mano di Tiziano, ed è con lui un altro libro stampato in italiano, in ottavo, che è una dichiarazione dei disegni». È più che probabile che questo libro in ottavo sia una delle edizioni realizzate a Venezia o a Firenze de *L'Idea del Theatro* tra il 1550 e il 1576, tutte quante in formato di ottavo. Per sfortuna, questi disegni come altri innumerevoli manoscritti o libri consegnati a questa biblioteca sono spariti a causa di ristrutturazioni e incendi. La ricercatrice francese Sylvie Deswartes-Rosa³⁶⁸ si mostra sorpresa dal grande numero di disegni, bozzetti che senza dubbio aveva realizzato Tiziano considerando che «il n'y a que quarante-neuf panneaux dans le théâtre de Giulio Camillo, sept fois sept sept étant le numéro de base de tous les calculs de Camillo». Tuttavia non bisogna dimenticare che ogni pannello può contenere più di un'immagine, per esempio: «Sotto Mercurio saranno sei immagini: il vello dell'oro, gli atomi, la piramide, il nodo gordiano implicato, il medesimo esplicito, Giunon finta di nubi». ³⁶⁹

Di fatto, se partiamo dalla ricostruzione del teatro realizzata da Francis Yates (vedi sopra), possiamo comprovare che si tratta approssimativamente di duecento immagini, perché ogni punto della matrice 7 x 7 contiene un numero variabile di esse, nonostante vi siano immagini, come quella precedentemente citata della testa zoomorfica (lupo/leone/cane) che si ripetono con un'intenzione diversa nelle diverse gradinate del

³⁶⁵ GIORDANO BRUNO, *Corpus Iconographicum: Le Incisioni nelle opere a stampa*, A cura di Gabriele Mino, Adelphi, 2001.

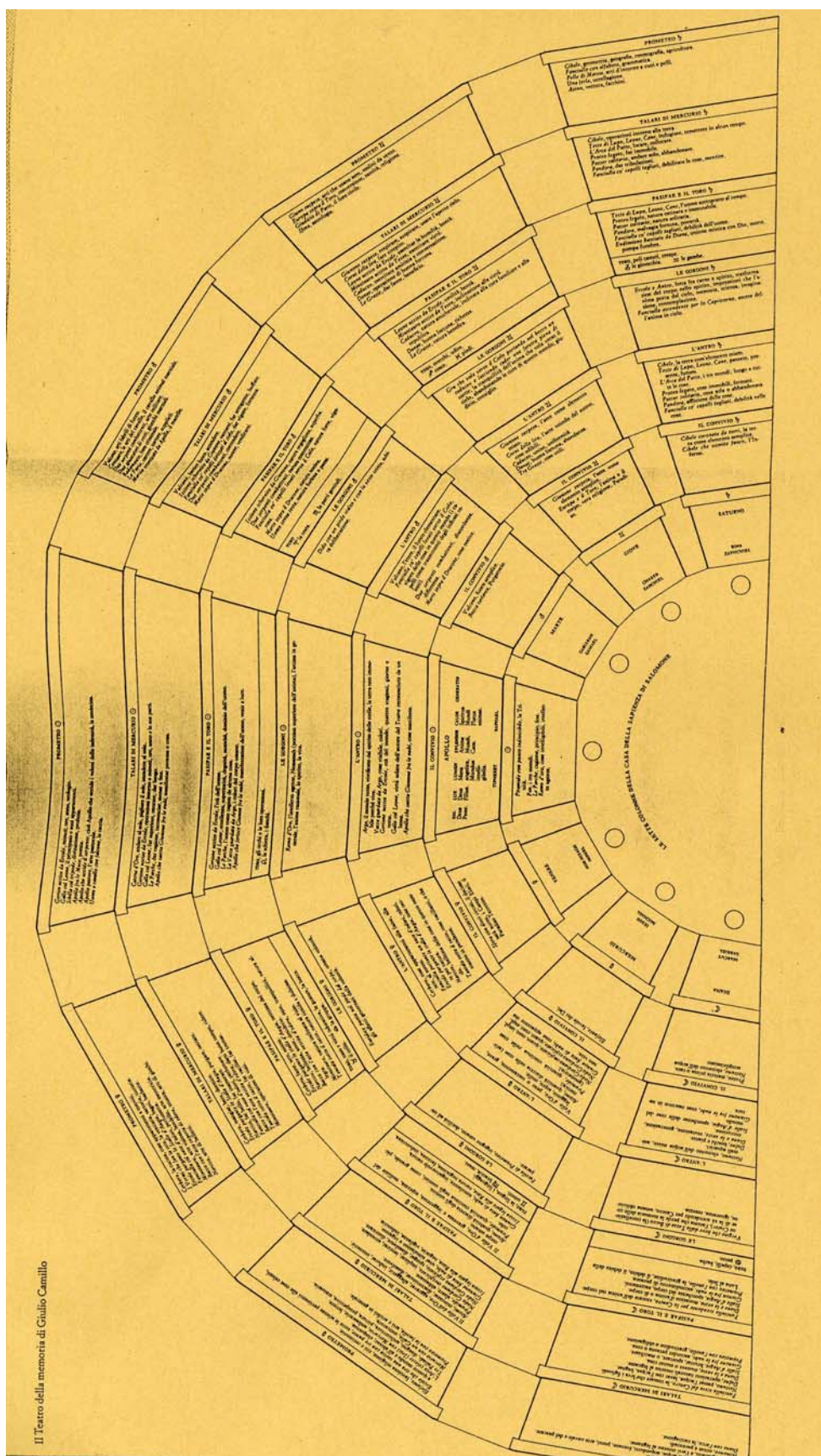
³⁶⁶ ERASMO ROTERODAMI, *Epistolae*, edizione a cura di P.S. Allen, Oxford, Oxford University Press, 1992, vol. X, pp. 29-30.

³⁶⁷ Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial Ms K-1-23. Cfr. Gregorio de Andres O.S.A. Entrega de la librería real de Felipe II 1576, Documentos para la historia del Real Monasterio de Lorenzo de El Escorial VII, Madrid 1964, 211 Livros de estampas pinturas folio maiori 3689.

³⁶⁸ SYLVIE DESWARTES-ROSA, *Idea et le Temple de la Peinture. De Francisco de Holanda a Francesco Zuccherò*, in «Revue d'Art», n° 94, 1991, pp. 45-65.

³⁶⁹ G. CAMILLO, *L'idea del theatro*, cit., pp. 90-91.

teatro. Possiamo ipotizzare che quei dipinti su pergamena di Tiziano furono le immagini che Zwichem poté contemplare nelle diverse gradinate del teatro nel 1532.



Rispetto all'esistenza o meno del teatro si sono mantenute posizioni diverse, da Tiraboschi che considerava che questa costruzione non fosse mai esistita a coloro che sostengono che il teatro venne effettivamente edificato. Nonostante l'entusiasmo che Frances Yates dimostra per questo progetto:

Il Teatro è così una visione del mondo e della natura delle cose colta dall'alto, dalle stelle stesse e addirittura dalla sovraceleste fonte di sapienza oltre le stelle,³⁷⁰

tuttavia, con una certa cautela, ella ammette che partendo dall'unica descrizione che possediamo «era un edificio abbastanza ampio per permettere l'entrata di due persone alla volta».³⁷¹ In un saggio molto ponderato, il professor Marco Turello considera che

il progetto camilliano, che si può considerare un vero e proprio *work in progress* che successive stratificazioni vanno ad arricchire e a trasformare secondo le suggestioni delle diverse esperienze culturali dell'ideatore come testimonia una sua lettera a Marcantonio Flaminio.³⁷²

Da parte sua Giorgio Stabile formula la seguente valutazione del teatro:

Non era un libro e non era un semplice ordigno; doveva essere una specie di enciclopedia universale, ordinata secondo rapporti astronomici o cabalistici o mistici o magici. Le singole parti dovevano essere disponibili sulla parete circolare d'un locale in forma d'anfiteatro e collegate tra loro mediante specchi o altri espedienti meccanici. L'apparecchio doveva offrire prontamente a chi lo usava tutto ciò che si sapesse o si potesse dire su un argomento qualsiasi, [...] esprimendosi a piacere in una lingua qualsivoglia delle più evolute e secondo lo stile o la fraseologia d'un'epoca o d'un autore a scelta [...] quale cosa per intenderci, che precorresse in certo modo quei "cervelli elettronici" di cui si occupa talora la stampa periodica di oggi.³⁷³

La concezione interattiva del teatro di Giulio Camillo come uno degli antenati del computer, letteralmente un teatro digitale, offre anche interessanti parallelismi con il codice informatico di base ASCII usato dai computer attuali. Negli anni '60 del secolo scorso, quando si posero le basi della nuova disciplina conosciuta come cibernetica, alcune aziende come IBM utilizzavano il codice EBCDIC di otto digit per il loro sistema operativo. Il codice ASCII, come la struttura di base reticolare del teatro di Camillo, è composto da sette bit. Potremmo dire che al livello archetipico le condizioni che hanno permesso lo sviluppo dell'ipertestualità si basano sul numero sette.³⁷⁴ Sette, come i sette pilastri della Casa della Sapienza di Salomone; sette le "misure" che si ripetono nel mondo sovraceleste delle sette sefirot; sette gli angeli, i pianeti e i Governatori creati dal Demiurgo (sulla base del testo ermetico *Pimander*), nonché gli esseri divini di natura astrale, di cui l'uomo ha ricevuto in dono

³⁷⁰ F. A. YATES, *L'arte della Memoria*, cit., p. 133.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 122.

³⁷² MARCO TURELLO, *Lo Stato delle Ricerche su Giulio Camillo Delminio*, in «Quaderni Udinesi», n° 5/6, cit., pp. 63-100.

³⁷³ GIORGIO STABILE, s.v. *Giulio Camillo Delminio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1974, Vol. XVII, pp. 218-230.

³⁷⁴ Secondo Paul E. Ceruzzi, l'ANSI (American National Standards Institute) ha preferito un codice di sette caratteri a otto, perché ha ridotto le probabilità che le perforazioni del codice nei nastri dei primi computer potessero strappare la carta. Come si può dedurre da questo dato interessante, il passaggio da una tecnologia all'altra è un processo vivente (orale/stampa, stampa/universo digitale) in cui si producono numerosi prestiti formali e concettuali.

i poteri nel mondo spirituale dell'*Heptaplus* di Pico della Mirandola.

Concordo con il professor Marco Turello nell'affermazione che

le immagini del Teatro sono vere e proprie imprese. Veneziana pure l'architettura del Teatro: la ripresa di Vitruvio, che culmina in Palladio, è uno dei caratteri più tipici del Rinascimento Veneziano [...].³⁷⁵

Questo collegamento tra immagini mnemotecniche e imprese diventerà un suggerimento assai fecondo per la conoscenza delle tradizioni che sfociano nell'iconologia di Cesare Ripa e nel concettismo barocco.

Il fascino subito dai commentatori e dai ricercatori per l'esecuzione materiale di questo teatro li spinge a introdurre, a parer mio in modo errato, termini come specchi o macchine per spiegare il loro funzionamento, quasi pensando già a una scenografia barocca. Nel prossimo paragrafo analizzeremo l'origine del progetto di Camillo, basandoci sul titolo stesso dell'opera.

2. *L'Idea del Theatro*

Per un lettore moderno, questo titolo potrebbe dare a intendere che l'autore pretende trasmettere un abbozzo, delle impressioni, nel senso di espressioni comuni come: "secondo la mia idea" o "essere dell'idea che". Una lettura veloce e poco attenta, potrebbe convincerci, dalla sua forma, che si tratti di un programma, un progetto o degli appunti per un progetto successivo. Tuttavia, il termine *Idea* è utilizzato da Camillo nel contesto della filosofia neoplatonica. Il teatro rivelerebbe la struttura dell'universo attraverso lo sviluppo delle Idee mediante la creazione. L'Idea è il modello divino: «Et noi sappiamo pur che in Dio sono le idee [...]». Spiega anche il motivo per il quale Camillo ha scelto l'Oceano come immagine per il secondo teatro:

[...] diciamo l'Oceano non esser altro che l'acqua della sapienza, che fu anchora avanti alla materia prima, che è la prima productione, et i dei convitati non esser altro che le idee nel divino esemplar [...].³⁷⁶

In un altro trattato di Camillo, *L'Idea dell'Eloquenza*, l'autore spiega nel dettaglio come l'anima, nel momento in cui discende dal cielo già porta in se stessa tutte le Idee delle Cose, anche se ricoperte dal velo del corpo. Le Idee sarebbero come le immagini primitive che si trovano nella stanza della nostra anima ricoperte da un velo; per accedere ad esse, è necessario far scorrere individualmente il velo di ciascuna di esse, ma per far ciò bisogna sviluppare una tendenza verso la via celeste. Il progetto del teatro porrebbe i mezzi della mnemotecnica tradizionale, contenuti nei trattati di retorica e nei manuali dei predicatori medievali, al servizio dell'ascensione spirituale. Ci sono quindi due punti in cui Camillo si separa dalle tecniche tradizionali della retorica, 1) nella convinzione del poter esprimere plasticamente queste idee attraverso un'architettura materiale, nella quale si assegna a

³⁷⁵ M. TURELLO, *Lo Stato delle Ricerche su Giulio Camillo Delminio*, cit., p. 77.

³⁷⁶ G. CAMILLO, *L'idea del theatro*, cit., p. 74.

ciascun luogo una determinata immagine e II) nella reversibilità fra testo e immagine poiché il testo può funzionare come immagine e, al contrario, per proiettare lo spettatore/utente verso altre realtà sopracelesti attraverso il linguaggio dell'immaginazione.

Questa fertile collaborazione tra Camillo e artisti come Tiziano o architetti come Serlio è stata sottolineata da ricercatori come un processo di osmosi, nel quale alcune idee filosofiche si trasformeranno in architetture o dipinti e viceversa. Influenza che possiamo ritrovare in uno dei trattati che godettero della massima autorità nel XVI secolo, l'*Idea del Tempio della Pittura*, nel quale si dice testualmente:

sarà questo mio tempio di Pittura sostenuto e retto da sette Governatori, come da sette colonne, et imiterò in ciò Giulio Camillo nell'idea del suo Theatro, anchora che troppo umile e rozza sia questa mia aspetto a quella fabbrica.

Influenza di Camillo che troviamo anche in un denso testo dell'architetto e scenografo Vincenzo Scamozzi, *L'Idea della Architettura Universale*. Nel saggio di Loredana Olivato del 1980, entro l'articolata icona dell'architettura nella Venezia cinquecentesca ci si avvede del fatto che l'aspirazione di Serlio verso un repertorio classico, sempre più privo di ogni connotazione storica, finisce per risolversi nella amplissima silloge scamozziana, generosa **“illusione di categorizzare ogni fatto emergente della cultura edilizia del passato e del presente come anche della più vasta dimensione europea”**.³⁷⁷ Utopia, secondo Franco Barbieri

cui non fu certo estranea la suggestione di un Giulio Camillo che aveva sostenuto la validità d'un suo vagheggiato «theatro della memoria», stupefacente struttura retorico-mnemotecnica atta a contenere l'intero universo dello scibile [...]. E, infatti, indizi della sicura presenza di schemi camillieri nel pensiero di Scamozzi si ricavano dei passi dell'*Idea* nei quali i riferimenti attorno all'importanza della Retorica, alla definizione della figura dell'Architetto inteso come filosofo e oratore, e all'impianto strutturale del teatro concepito come un grande metaforico teatro, riportano indubitabilmente al pensiero di G. Camillo.³⁷⁸

Come sappiamo, il concetto di teatro inteso come metafora del divenire umano, sarà uno dei preferiti del Barocco, il cui programma iconografico è assolutamente vincolato agli interessi politico-religiosi del momento. Si comincerà mostrando il mondo come spettacolo e si finirà facendo lo stesso con Dio, mediante un'attenta e curata scenografia che farà uso di tutte le arti visive per costruire le chiese. Abbiamo esaminato il significato etimologico del termine “teatro”, procedente dalla lingua greca, come riunione o assemblea di persone. Con l'arrivo della stampa, il libro diverrà la grande metafora del teatro, perché trasforma gli spettatori in lettori e li colloca in una relazione molto particolare con la parola, trasformata in un insieme di segni tipografici. Come nel teatro di Camillo, gli spettatori entrano ad uno ad uno ed ogni lettore inizia il proprio percorso, secondo il suo interesse e la sua esperienza vitale. Sulla scala del teatro di Giulio Camillo hanno scritto tanto, partendo dalle

³⁷⁷ LOREDANA OLIVATO, *Dal teatro della memoria al grande teatro dell'architettura: Giulio Camillo Delminio e Sebastiano Serlio*, Bolletino del C.I.S.A. “Andrea Palladio”, 21, 1979, pp. 233-252.

³⁷⁸ FRANCO BARBIERI, *Vincenzo Scamozzi e l'eredità europea dell'Idea della Architettura Universale*, Vicenza, Annuali di Architettura del Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio, n° 18-19, 2006, pp. 171-186, p. 173.

scarse testimonianze epistolari dell'epoca, tuttavia c'è una serie di domande fondamentali che rimangono senza una risposta. La prima sarebbe l'assoluta mancanza di indicazioni visive facilitate dall'autore sulla struttura e le immagini che aveva progettato di sistemare sulla stessa. La seconda, tenendo conto della reputazione di questo trattatista del quale lo stesso Erasmo afferma di aver condiviso il letto nella casa di Aldo Manuzio, è l'assenza di testimonianze indirette testuali o visive su come era il teatro che aveva visto Zwichem. È francamente strano che non si siano mai trovate testimonianze sull'ubicazione o sulle persone che intervennero nella sua costruzione. In un'epoca, inoltre, nella quale innumerevoli proprietari di oggetti rari naturali o artificiali, le *mirabilia mundi*, affidavano a scrittori professionisti o alle proprie biblioteche la realizzazione di un minuzioso inventario che includeva in molti casi la presenza di disegni o incisioni.

Il testo differisce molto dai manuali o trattati redatti nello stesso periodo e che contengono istruzioni chiare e precise per eseguire il modello. Questo sarebbe il caso già citato del *Trattato di Prospettiva* di Serlio che fu stampato a Parigi nel 1545 con la traduzione francese di Jean Martin, o del *De Artificio Perspectiva* di Jean Pèlerin e soprattutto l'edizione latina della magna opera di Albrecht Dürer, *Underweysung der Messung* (1525). Il concetto di bellezza come proporzione, cioè "accordo e armonia delle parti in relazione a un tutto" era già presente nell'opera del grande filosofo e scienziato arabo Alhacen ed era sancito nella cultura artistica e matematica del Rinascimento, proprio dal *De Divina Proportione* di Luca Pacioli (1509). L'attitudine di Dürer di fronte all'eredità greco-latina potremmo riassumerla in questo laconico appunto che l'artista annotò sul frontespizio degli *Elementi* di Euclide nella traduzione latina di Zanberti: «Questo libro l'ho comprato a Venezia per un ducato nell'anno 1507». Da questa lettura e dagli studi prospettici di Dürer legati all'incontro con la cultura artistica italiana derivarono le due pubblicazioni separate sulla geometria e prospettiva e sulle proporzioni del corpo umano (1528).

Nel trattato rinascimentale non esiste ancora la conciliazione tra Arte e Scienza nella cornice delle Idee che riconducono tutte le Arti liberali e meccaniche alla loro origine divina. Campanella lo esprimerà in un modo molto eloquente nella sua opera *Del Senso delle Cose e della Magia* (1590),

il consenso o l'analogia si può dimostrare non soltanto tra gli essere animati o inanimati del mare della terra o del cielo, ma anche tra le cose della natura e quelle dell'arte.³⁷⁹

Come vedremo più avanti, il termine "trattato" iniziò ad utilizzarsi da parte dei trattatisti in un modo, potremmo dire, retorico, per esprimere una chiamata al sapere universale sistematizzato in una determinata maniera, in modo tale che la lettura del testo accompagnato da molti diagrammi e incisioni permetteva di ripercorrere simbolicamente la scena di una rappresentazione molto particolare, la teofania tipografica.

³⁷⁹ TOMMASO CAMPANELLA, *Del senso delle cose e della magia*, a cura di Filiberto Walter Lupi, introduzione di Gianfranco Abate, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003.

Una delle opere più rappresentative e interessanti dal punto di vista delle feconde relazioni tra le incisioni ed il testo è la magna opera di Robert Fludd, *Utriusque Cosmi maioris et salicet minoris metaphysica*, nella quale l'autore afferma tassativamente «Integræ naturæ speculum artis imago». L'arte come specchio della natura, e provando a rappresentare con diagrammi questa relazione speculare, utilizza il termine «speculo emblematico» per riferirsi al modo in cui possiamo percepire i “macrocosmici oggetti” (gli oggetti del macrocosmo che si divide in quattro grandi sezioni: Deus, Dæmones/Metaphysica, Natura, Physicha ed Ars permissione divina/operationes physica).



Il Caos. Intaglio nell'opera *Utriusque atque Technica Historia* Robert Fludd.

In Fludd, come in Camillo, possiamo riscontrare l'immensa fede nelle immagini antiche (scioccanti, stravaganti) della retorica, immagini che, per questi autori, come per altri trattatisti della tradizione ermetica, offriranno delle immense possibilità attraverso la tecnologia dell'emblema. L'emblema agisce come specchio che mette in contatto il microcosmo con il macrocosmo. Concezione che raccoglie perfettamente Alessandro Farra – autore del *Settenario*, un'opera di notevole influenza nell'Italia del XVI secolo – il quale vede l'impresa come l'ultimo grado di una purificazione mistica del linguaggio. L'impresa parla senza dire; è un mostrare senza narrare. Nel *Philebus*, Platone afferma che l'anima contiene due artisti, uno “scriba” interno e un “pittore”, il quale viene dopo lo scriba a dipingere

nell'anima icone sia di parole che di immagini.

Et veramente, sì come nella mondana militia sono adoperate le voci de' capitani et le trombe et le insegne per conducere et inanimar le armate schiere contra i nimici [...] nella militia divina habbiamo noi per la voce le parole del Signore [...] et le insegne, et queste sono i segni delle visioni, le quali significano et non esprimono. A questo habbiamo da aggiunger che Mercurio Trismegisto dice che il parlar religioso et pien di Dio, viene ad esser violato quando gli sopravviene moltitudine volgare. La onde non senza ragione gli antichi in su le porte di qualunque tempio tenevano o dipinta o scolpita una sphinge, con quella imagine dimostrando che delle cose di Dio non si dee, se non con enigmi, far publicamente parole.³⁸⁰

Le pubblicazioni del *Theatrum Mundi* si moltiplicheranno soprattutto verso la fine del XVI secolo e la metà del XVII. L'inventario dell'importante eredità di testi ermetici della famiglia Verginelli,³⁸¹ raccolti nel corso dei secoli XV-XVIII, include, per esempio, un THEATRUM CHEMICUM BRITANNIUM pubblicato nel 1650 o un

³⁸⁰ G. CAMILLO, *L'idea del teatro*, cit., p. 48.

³⁸¹ VINCI VERGINELLI, *Biblioteca hermetica: catalogo alquanto ragionato della raccolta Verginelli-Rota di antichi testi ermetici, secoli XV-XVIII*, Firenze, Nardini Editore, 1986.

MUSEUM HERMETICUM REFORMATUM ET AMPLIFICATUM scritto da Pansophus e pubblicato a Francoforte nel 1749. In quest'ultimo esemplare troviamo molteplici incisioni sul museo ermetico come luogo di corrispondenza tra il macrocosmo e il microcosmo. In alcuni di questi trattati si adotta il sistema della cabala per usare un sistema di organizzazione (le sefirot) che si adatta con esattezza al processo dinamico della creazione spiegando il molteplice a partire dall'Uno. Nell'edizione del 1615 di un'opera con un titolo molto significativo, *Cabala, Speculum Artis et Naturæ in Alchimia* accompagnata da immagini di una grandissima bellezza e destrezza tecnica, la prima immagine mostra la cabala come processo di connessione di sistemi molto diversi: filosofia, astronomia, alchimia e le virtù (intese come perfezionamento del sapere).

Sarà soprattutto nelle opere di Kircher, Klossowsky di Rola e Robert Fludd che l'emblematica arriverà al suo picco: ogni immagine, vista come un insieme di finestre che esige un tempo e un modo molto speciale di lettura da parte del lettore, si trasforma in una replica del libro concepito come un modello in scala del teatro universale (il macrocosmo): «Egli chiama questo suo teatro con molti nomi, dicendo ora che è una mente e un'anima artificiale, ora che è un'anima provvista di finestre».³⁸²

Il grande contributo di Giulio Camillo alla cultura visiva rinascimentale è la sua ferma convinzione nel potere delle immagini e nella loro capacità di provocare mutamenti importanti nella relazione dello spettatore con il mondo. Se evochiamo per alcuni istanti le prime immagini dell'adattamento dell'opera di Ronsard, *Cyrano di Bergerac*, nelle quali si ricrea l'ambiente di un teatro francese del XVII secolo, la massa di spettatori che vaga per le gradinate, mangiando, ridendo, gridando, facendo baccano, possiamo comprendere qual è la vera dimensione del teatro di Camillo, il modellino: un palcoscenico occupato interamente da un solo spettatore che si muove liberamente per le gradinate, affascinato dalle immagini situate in ognuno dei luoghi che non riesce a comprendere del tutto e che lo invitano ad entrare in esse per poter avanzare. Come accade alle incisioni della *Hypnerotomachia*, alle quali Colonna dedica pagine intere dove sviscera il significato per il lettore, senza che il testo risulti interamente soddisfacente, perché l'immagine emblematica ha la capacità di provocare letture successive, nuovi percorsi.

Camillo non dedica neanche molte pagine ne *L'Idea del Teatro* a spiegare dettagliatamente come devono essere i dipinti che saranno collocati su alcuni luoghi mnemotecnici del teatro. Nessuna delle opere di Giulio Camillo può considerarsi come un trattato o abbozzo di iconologia come sarebbe per esempio l'opera di Cesare Ripa molto elogiata da uno dei grandi esperti nell'arte religiosa europea del secolo XVI, Émile Mede.³⁸³

Con Ripa almeno, si può spiegare la maggior parte delle allegorie che ornano i palazzi o le chiese di Roma. E non di Roma soltanto. Discese anch'esse, come le imprese e gli emblemi, in parte dai geroglifici egiziani divulgati da Pietro Valeriano [...].

³⁸² ERASMUS ROTERODAMI, *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, denuo recognitum et auctum per P. S. Allen et H. M. Allen, Oxford, O.U.P., 1992, *Epistola*, X, pp. 29-30.

³⁸³ ÉMILE MEDE, *L'Art Religieux après le Concile di Trente*, Parigi, Colin, 1932.

L'Iconologia di Ripa è un'opera scritta in pieno barocco, quando praticamente non c'è immagine che non si presti a un'interpretazione allegorica, così come non c'è uno spazio pubblico architettonico che non abbia ceduto la sua funzione per un'ornamentazione al servizio del dogma. Questo processo di "cannibalizzazione" degli spazi sarà uno dei processi più evidente della strategia globale dei marchi, le cui tecniche di rivestimento e rinvio a contenuti legittimanti abbiamo già analizzato in un'altra sezione della tesi. Come indica Mede, l'opera di Ripa risulta fondamentale anche per gli artisti che ignoravano realmente il significato dei simboli che adoperavano nelle loro opere per determinate personificazioni.



Se chiediamo a un gruppo di studenti di arte attuali che identifichino quest'immagine, i risultati sarebbero molto diversi, ma sarebbero pochi coloro che potrebbero scovare la coesione simbolica dell'immagine, o detto in un altro modo, la interazione di ognuna delle parti, attributi o oggetti per ottenere un'impronta nella mente dello spettatore. Esaminiamo ora in primo luogo la descrizione di Ripa:

Donna giovane brutta, ma artifiziosamente vestita di color cangiante, dipinto tutto di mascare di più sorti et di molte lingue, sarà zoppa, cioè con una gamba di legno, tenendo nella sinistra mano un fascetto di paglia accesa ³⁸⁴

E adesso la spiegazione dell'autore, nella quale come possiamo comprovare dall'immagine vi sono molteplici meccanismi di ridondanza, come nei sistemi di elaborazione dell'informazione attuali, per garantire la trasmissione del messaggio:

PERSONIFICAZIONE DELLA BUGIA. Vestesi artifiziosamente, perché con l'arte sua ella s'industria di dare ad intendere le cose che non sono. La veste di cangiante dipinta di varie sorti di mascare et di lingue dimostra l'incostanza del bugiardo, il quale, dilungandosi dal vero nel favellare, dà diversa apparenza di essere a tutte le cose, et di qui è nato il proverbio che dice *Mendacem oportet esse memorem*.³⁸⁵

Tuttavia, non è possibile trovare una descrizione di questa natura in nessun testo di Camillo. E questo è un punto fondamentale, assieme alla mancanza di indicazioni architettoniche o tecniche precise per innalzare una struttura teatrale, per comprendere anche la reticenza dello stesso autore a conservare le sue idee per iscritto. Eugenio Garin e altri ricercatori hanno dedotto convincentemente che i filosofi e seguaci della corrente ermetica nel Rinascimento erano consapevoli dei grandi pericoli ai quali potevano andare incontro se venivano accusati di eresia e, perciò, le loro opere non riflettono in modo esplicito le loro dottrine. Questo può essere senza dubbio un motivo, anche di un certo peso. Tuttavia vale la pena

³⁸⁴ CESARE RIPA, *Iconologia overo Descrittione di diverse Imagini cavate dall'antichità et di propria inventione*, Roma, appresso Lepido Faci, 1603, p. 46

³⁸⁵ C. RIPA, *Iconologia* ..., cit., p. 46

esaminare il teatro come struttura o meccanismo di traduzione per comprendere anche i problemi ai quali Camillo andava incontro con la tecnologia esistente nel XVI secolo.

Il trattato creato da Giulio Camillo alla fine della sua vita, *L'Idea del Theatro*, è piuttosto un opuscolo, strutturato in sette capitoli che corrispondono alle sette colonne del sapere nella tradizione giudaico-cristiana del tempio di Salomone. La ricostruzione del tempio di Salomone a partire dai riferimenti biblici dei commentatori ortodossi o eterodossi costituisce una pietra miliare fondamentale nel barocco controriformista, soprattutto in Spagna, come abbiamo già ricordato in questa tesi.

Una delle più grandi specialiste nell'arte della memoria, Frances Yates, che ha realizzato una minuziosa ricerca sulla traiettoria vitale di Giulio Camillo, descrive in questo modo il *Theatro*:

perché nel Teatro di Camillo la funzione normale del teatro è rovesciata; non c'è pubblico seduto nelle gradinate a guardare il dramma sulla scena. Il solitario "spettatore" del Theatro sta dove dovrebbe essere la scena e guarda verso l'auditorio, contemplando le immagini sulle sette volte e sette porte ai sette livelli che salgono.³⁸⁶

A differenza dei quaderni e delle copiose note di Leonardo da Vinci con immagini (ricostruzioni e diagrammi che hanno permesso la ricostruzione di un buon numero dei suoi arnesi e macchine) Giulio Camillo si mostra particolarmente schivo riguardo i dettagli tecnici necessari ad erigere la sua struttura. Per molti dei suoi detrattori, questo sarebbe l'ennesimo esempio della sua pomposa retorica e della sua impostura intellettuale. A mio parere, la concezione del teatro di Camillo è un'immagine mentale della sistematizzazione del sapere. Nel primo capitolo crea la base per la possibilità del suddetto teatro, citando copiosamente fonti bibliche, possibilmente per evitare la sorte di innumerevoli umanisti come Pico della Mirandola, Leone l'Ebreo, Galileo o Giordano Bruno, i quali attrassero l'attenzione dell'Inquisizione per le loro idee, considerate eretiche. Tuttavia, le citazioni di Camillo sono significative, dato che si riferiscono ad aspetti molto in relazione con la scienza della cabala e le interpretazioni esoteriche. Pensiamo per esempio al riferimento alla tradizione evangelica (Lettera ai Romani, 12 5): «Tutto è in uno e uno è in tutto». Come abbiamo accennato nella sezione relativa alla teoria delle corrispondenze e dei nomi di Dio in questa ricerca, la realizzazione dell'Uno che permette la creazione e l'apparizione dello spettatore che può contemplarla (Adamo), è un aspetto fondamentale della concezione del sapere assimilato alla luce primordiale che si percepisce o si riceve in modo velato o frapposto. Camillo afferma in modo categorico che possiamo tornare a quest'unità e, imitando il profilo dell'ascensione dei profeti come Mosè, reintegrarci nella nostra condizione primordiale: la divinità, «[...] l'ombra di queste salite imitando noi, abbiamo dato sette porte, o gradi, o distinzioni, che dir le vogliamo, a ciascun pianeta».³⁸⁷ Nella giusta interpretazione di Lina Bolzoni, facendo riferimento ad una piccola opera, che non è stata ancora pubblicata, conosciuta come *De Transmutatione*, si afferma:

³⁸⁶ F. A. YATES, *L'arte della Memoria*, cit., p. 127.

³⁸⁷ G. CAMILLO, *L'idea del theatro*, cit., p. 58.

questo testo si presenta a una prima lettura come un parallelo fra le arti della deificazione dell'eloquenza e dell'alchimia. La costruzione stessa del testo, tuttavia, sembra suggerire un livello più profondo di significato. Il manoscritto, mi sembra, cioè, suggerire un'unica esperienza di "trasmutazione", che investe innanzi tutto l'uomo, lo eleva a Dio, anzi lo fa diventare Dio. Il rapporto con le cose (alchimia) e con le parole (eloquenza) ha cioè una dimensione totalizzante.³⁸⁸

Questa dimensione totalizzante si percepisce tanto nella forma come nel contenuto del progetto che, d'altra parte, sono profondamente unite. Da quanto afferma Camillo nel primo capitolo della sua opera, il teatro sarà costituito da sette gradinate. Il numero sette per questo trattatista sarebbe il modo migliore per riconciliare la tradizione giudaico-cristiana con le tradizioni ermetiche o agnostiche provenienti da Oriente. I primi ziggurat costruiti tra il 3000 e il 2500 a.C. dai Sumeri nel delta dei "fiumi civilizzatori" Tigri ed Eufrate, erano composte da sette livelli che corrispondevano ai sette pianeti. Sulla cima si trovava il tempio, dedicato al dio che doveva tutelare la città, custodito dai sacerdoti (etimologicamente: i ricettori della dote sacra).

I molteplici riferimenti in questo capitolo a scrittori pagani che godevano, agli occhi di Camillo Delminio, la stessa stima che le fonti bibliche, mostrano l'ambizione ed il coraggio intellettuale di questo progetto che consisterebbe in realtà nel mostrare l'identità sostanziale tra la filosofia e le diverse religioni e la possibilità di raccogliere questo patrimonio diverso e apparentemente scisso grazie alle immagini simboliche comprese da qualsiasi persona indipendentemente dalla lingua o dall'origine.

Senza alcun dubbio, il modello di questo teatro è il teatro classico greco-latino con un proscenio nella parte inferiore e una successione delle gradinate organizzata gerarchicamente. Tuttavia, Camillo introduce una novità sostanziale nella sua idea del teatro: lo spettatore non è seduto sulle gradinate, bensì occupa la posizione dell'attore nel proscenio e si sistema di fronte alle gradinate come qualsiasi utente di fronte al suo computer. Di fronte a sé ha le sette gradinate, ciascuna delle quali è suddivisa a sua volta in sette porte o contenitori del sapere, il cui accesso gli permetterebbe di arrivare alla massima analisi e ripartizione di quel ramo della conoscenza organizzata in un sistema diviso in sette.

La sistematizzazione in sette sarebbe incompleta senza una connessione con la dimensione ontologica del progetto – le parole, le cose e la trascendenza, mondo, magia, memoria – o la teoria delle tre dimensioni di cosmo – sopraceleste, celeste e naturale – molto seguita dai filosofi neoplatonici. Dal punto di vista numerico, Camillo si riferisce a volte al $3 + 4 = 7$ come il modo più perfetto di diagrammare la realtà. È senza dubbio certo che, così come il triangolo, anche il quadrato è uno dei cinque poligoni conosciuti nella geometria euclidea per riempire qualsiasi superficie senza lasciare alcuno spazio.

³⁸⁸ L. BOLZONI, *Il Teatro della Memoria...*, cit., p. 1.

L'opera di Giulio Camillo ha suscitato un considerevole interesse tra gli specialisti dei nuovi mezzi digitale in relazione con l'organizzazione della conoscenza. Come segnala Brenda Laurel,³⁸⁹ le inclinazioni spirituali del passato tornano ad apparire nei teatri digitali della memoria. Ella afferma che «affinché il virtuale acquisisca il suo più alto potenziale, dobbiamo reinventare gli spazi sacri nei quali interagiamo con la realtà con il fine di trasformarla».

XV. LA RICOSTRUZIONE DEL TEATRO DI GIULIO CAMILLO

1. *Il teatro come precursore delle architetture virtuali*

Secondo il teorico William J. Mitchell, il mondo virtuale è la trasformazione di un pensiero in uno spazio architettonico. Il ruolo di Giulio Camillo come precursore dell'ipertesto è stato posto come ipotesi da diversi autori. Mario Turello, si è occupato di questo autore nella sua opera *Il Brevet*, pubblicata in dialetto friulano:

O ai sustignût plui voltis che il studi de mnemotecniche e dal enciclopedia se salde a traviars di Camillo cun chei de logiche combinatoire e de informatiche, e che il Teatro de memorie al pues diventâ un model pe organizacion de enciclopedie totâl che il web al sta imbastint: gierarchie e/o spazializazion de informazion a son, a gno parê, i requisits che a garantiran une navigazion pardabon libare intal mâr de cognossince e un esercizi creatîf, "poetic" dai media telematics.³⁹⁰

L'informatica va indagata nelle profonde implicazioni epistemologiche, cognitive e comunicative presenti, tanto da poter individuare «il punto principale di riferimento teoretico dei nuovi media e delle strutture percettive metacognitive» nella Filosofia delle forme simboliche di Cassirer, che, superando la logica formale aristotelica, introduceva la concezione mitico-simbolica della realtà come specifica modalità di esperienza della realtà fenomenica. La "macchina della sapienza" di Giulio Camillo Delminio, realizzata in forma di teatro ligneo, i "teatri della memoria" e gli altri esperimenti di mnemotecnica rinascimentale [si veda L. Bolzoni 1995], secondo Corrado Bologna possono anche in questo senso essere considerati tra «i primi esperimenti mondiali di realtà virtuale».

Come abbiamo esaminato nei paragrafi precedenti *L'Idea del Theatro* di Camillo è una sintesi ed una riconciliazione di sistemi filosofici, teologici e culturali molto diversi. È probabilmente la prima proposta in Occidente di un teatro globale basato sull'universalità del sapere. Un sapere che viene concepito in un modo dinamico, i cui luoghi devono essere percorsi dallo spettatore mediante la fruizione. Uno dei problemi della ricostruzione del teatro mediante proiezioni di possibili modelli tridimensionali basati sulla lettura dell'architettura rinascimentale nei confronti dell'eredità greco-latina risiede nella sua staticità. Le prospettive delle sette gradinate con la suddivisione in cui si trovano le immagini, non ci permettono di visualizzare la concezione interattiva iper-referenziale del suo teatro.

³⁸⁹ BRENDA LAUREL, *Computers as Theatre*, Addison-Wesley Professional, Reading (Mass.), 1991, p. 196 e sgg.

³⁹⁰ MARCO TURELLO, *Il brevet: Furlans de Rinassince tal avignî dal ciberpazi*, Udine, Ribis, 2002, p. 3.

Di fronte alla posizione anglosassone ripresentata da Frances Yates che vuole il teatro di Camillo esemplato su quello classico codificato nel *De architectura* di Vitruvio o nell'ipotesi di Wenneker secondo cui questo teatro sarebbe una magica libreria comodamente smontabile e trasportabile, mi sembra più affidabile la posizione intermedia del professor Giuseppe Barbieri basata sulla contestualità storica.

All'ipotesi sostenuta in *The Art of Memory* (1966) da Frances Yates (...) se ne sono aggiunte, in effetti, poche altre, quella di Lu Beery Wenneker (1970) e quella che ho io stesso affacciato (1980) e di cui resto sostanzialmente anche a distanza di non pochi anni, convinto, che Invece suggerisce di interpretare il termine "theatro" per il senso che esso aveva all'inizio del terzo decennio del '500 ben prima degli studi di Daniele Barbaro e di Andrea Palladio [...]. Allora "theatro" significava sostanzialmente apparato scenografico, scena, da collocare in uno spazio non esclusivamente adibito alla funzione.³⁹¹

Anche se Camillo eseguì senza dubbio un modello in legno del suo teatro, non credo che sarebbe stato possibile realizzarlo coi mezzi dell'epoca. La storia della scienza registra diversi esempi come la calcolatrice universale di Leibniz o il prototipo di una macchina aritmetica di Babbage, la cui esecuzione non fu possibile, considerando lo stato della tecnica in quel momento.

Come segnala Carlo Marchini,³⁹²

In questi esempi si può affermare che il termine modello viene utilizzato nel senso in cui la parola viene usata probabilmente per la prima volta nella lingua italiana nel 1544 da G. Camillo Delminio, come un esemplare perfetto da imitare o degno di essere imitato.

Modello il cui sistema di ipervincoli si basa sul metalinguaggio che proporzionano le immagini del teatro. Il sistema che permette la navigazione tra i diversi gradi del sapere è la mitologia greco-latina o, più precisamente, il viaggio che realizza lo spettatore dal suo immaginario tra le diverse immagini e i diversi livelli di interpretazione delle immagini. Ricorderemo che per Marsilio Ficino l'immaginazione era lo strumento di mediazione universale. In un testo citato da Eugenio Garin, Ficino compara l'immaginazione a Proteo:

L'immaginazione ci permette di comprendere e visualizzare i concetti dato che ci consente di trascendere i dati sensoriali per mezzo delle costruzioni immaginarie, va oltre i sensi, poiché anche quando non c'è niente è capace di produrre immagini.³⁹³

È possibile che Giulio Camillo avesse avuto accesso all'*Eptaplo* di Pico della Mirandola pubblicato nel 1490 dove si cerca di dimostrare come la storia dell'umanità fosse un progressivo compimento dell'intelletto. La magna sintesi del sapere universale abbozzata da Pico nelle sue *Conclusiones nongentæ*, uno dei testi più

³⁹¹ GIUSEPPE BARBIERI, *Un segreto europeo: Il "teatro" di Giulio Camillo Delminio*, in *Le Venezie e l'Europa: Testimoni di una civiltà sociale*, ed. a cura di Giuseppe Barbieri, Padova, Editore Biblos, 1998, p. 110. Si veda anche il testo scritto dallo stesso Barbieri trenta anni prima: *L'artificiosa rota: Il teatro di Giulio Camillo*, in *Utopia e Architettura nella Venezia del Cinquecento*, Catalogo della mostra a cura di Lionello Puppi, Venezia, Palazzo Ducale, luglio-ottobre, 1980, Milano, Electa, 1980, pp. 209-218.

³⁹² CARLO MARCHINI, *I modelli*, in www.math.unipr.it.

³⁹³ EUGENIO GARIN, *Hermétisme et Renaissance*, Paris, Editions Allia, 2003, pp. 25-26.

pragmatici dell'Umanesimo, sarà oggetto di traduzione visiva da parte di Giulio Camillo.

Giovanni Pico mirandolano, conte di Concordia, discuterà in seduta aperta al pubblico le proposizioni che si elencano qui di seguito, 900 di numero, sono proposizioni dialettiche, morali, fisiche, metafisiche, teologiche, magiche e cabalistiche, ed esprimono in parte posizioni personali *di sapienti caldei, arabi, ebrei, egizi e latini* [...].³⁹⁴

Nella sua introduzione de *L'Idea del Theatro*, Lina Bolzoni sottolinea l'importanza di esaminare il progetto di Camillo in relazione con l'iconografia rinascimentale,

Gli scritti del Camillo [...] offrono un osservatorio ravvicinato, tutt'al più deformato per eccessiva fedeltà su quello che si potrebbe chiamare il codice della formazione delle immagini nel '500. Pratiche letterarie e figurative (e terreni intermedi quali gli emblemi, le imprese, la poesia figurata) il tipo di fruizione delle opere d'arte (*per cui ad esempio, si "legge" la pittura e si visualizza la poesia* [...]).³⁹⁵

Dall'esame globale delle opere di Camillo possiamo notare il suo interesse per portare a termine una filologia delle immagini. Quell'unità essenziale del sapere nelle sue diverse manifestazioni, come segnalava Marsilio Ficino. Esiste dunque una concorde e antica tradizione teologica che lui definiva «una priscæ theologiæ unidque sibi consona secta» che nasce con Ermete e finisce con Platone, un'unione vitale del mondo dove filosofia e religione si fondono così in una visione di reciproca complementarietà.



Tomaso Buzzi, La Scarzuola, Montegiove (IN).

Vale la pena notare La Scarzuola, del purtroppo ancora poco noto, ma coltissimo architetto Tomaso Buzzi, come luogo di recupero della memoria

³⁹⁴ PICO DELLA MIRANDOLA, *Conclusiones nongenta: Le novecento Tesi dell'anno 1486*, Firenze, Leo S. Olchski editore, 1995, p. 7.

³⁹⁵ LINA BOLZONI, *Il Teatro della Memoria: Studi su Giulio Camillo*, Padova, Liviana Editrice, 1984, Introduzione, pp. XIV-XV.

collettiva attraverso un percorso concepito come un viaggio iniziato per il visitatore. Buzzi ripetutamente afferma d'essersi ispirato all'*Hypnerotomachia Poliphili* per i significati simbolici della sua città teatrale.

Come "teatro della memoria" la Scarzuola ha dunque una funzione enciclopedica, entro la quale finisce per stemperarsi l'idea di un'univoca progressione iniziatica, e per trionfare, al contrario, quella di un repertorio ordinato in chiave schiettamente umanistica. [...]

In questo modo, potremmo dire che il teatro della Scarzuola finisce per prevedere uno Spettatore posto al centro del palco, mentre il "teatro", da assumere nel senso medievale e rinascimentale di una struttura enciclopedica complessa, si articola tutt'attorno secondo un disegno simbolico che sta a lui, quale attore privilegiato dell'azione teatrale, comprendere e percorrere. E almeno nel concetto generale, ciò richiama proprio qual "teatro della memoria" concepito da Giulio Camillo Delminio [...] nel quale il sapere è organizzato secondo una serie di partizioni a base settenaria.³⁹⁶

Per utilizzare un termine di Foucault, in Camillo vi è un'"archeologia del sapere" a partire dalle immagini per arrivare alla matrice universale dei simboli. Per spiegare il ruolo fondamentale e reversibile delle immagini e della parola nella sua idea del Theatro ricorrerà in diverse occasioni a l'immagine del Dio delle Acque (Proteo³⁹⁷). Di questa questione, Camillo se ne occupa in modo molto eloquente nel suo breve trattato *De transmutatione*:

Ho Fatto ritorno a quel ch'io dissi, che la materia prima e recetto de tutte le essentie de tutte le nature et de tutte le substantie delle cose, [...] di che darà vera similitudine questo nostro theatro fabbricato della virtù de 7 pianetti (le quale sono etterne) e contiene in sé li concetti di tutte le cose in eterna virtù prodotte e non create, perché non è destinata a una cosa più ch'a un'altra, anzi ciascuna sta nel universale che è eterna [...]. Ma noi volendo collocar cose etterne, prodotte e non create, habiamo anchora luoco procatiato, ricetta eterno e non creato, che è la fabbrica del theatro.³⁹⁸

Tra le immagini più antiche dell'antichità, come quella scoperta nella grotta di Blombos in Africa del Sud, troviamo un reticolato, il primo sostegno per le alluvioni di immagini dei settantamila anni successivi. Questa sovrapposizione di immagini su di un'immagine primordiale o esemplare, contiene il discorso dell'umanità che evidentemente è unita a un'altra delle grandi metafore dell'uomo e della religione: il viaggio. Gli eroi dell'*Odissea* partono per lunghi viaggi, come le immagini, e in molti passaggi del testo omerico, come avviene anche in altre opere epiche come il Poema di Gilgamesh o il *Mahabharata*, le immagini sono dipinte con parole.

2. *La migrazione delle immagini*

Questa migrazione o metamorfosi delle immagini è particolarmente significativa nel passaggio degli dèi e degli eroi greci al mondo romano. Camillo, come molti umanisti, era consapevole della densa sovrapposizione delle influenze molto diverse su determinate immagini, con influenze dal mondo greco,

³⁹⁶ ENRICO FENZI, *La cultura di un architetto*, in *Tomaso Buzzi: Il principe degli architetti, 1900-1981*, a cura di Alberto Giorgio Cassani, saggi di Guglielmo Bilancioni *et alii*, Milano, Electa, 2008, pp. 105-149: 140 e 147.

³⁹⁷ Proteo è, nell'*Odissea*, un dio del mare, incaricato specialmente di far pascolare i branchi di foche e altri animali marini. Ha il potere di trasformarsi in ogni forma desiderata: può diventare non soltanto un animale, ma un elemento, come l'acqua o il fuoco.

³⁹⁸ G. CAMILLO, *De transmutatione*, cit, p. 103.

mesopotamico, latino, neoplatonico, manicheo, cabalistico, bizantino, islamico e indù. Le immagini del suo teatro non sono disposte in modo tale da richiedere di entrare in un'immagine per accedere al schieramento delle immagini successive. Le circa duecento immagini possono essere visualizzate dallo spettatore che si colloca sul palcoscenico. Tuttavia, le immagini non possono essere considerate come entità indipendenti che devono essere interpretate una ad una; al contrario, come accade nei libri di emblemi, la chiave di una determinata immagine si trova in un'altra e questa lettura incrociata è la chiave che apre nuove possibilità sulle prime visualizzazioni. Il lettore/spettatore si arricchisce con le visualizzazioni successive perché tutte le immagini descritte nel suo teatro funzionano come ipervincoli e, perciò, il percorso di ogni spettatore anche se sarà diverso, alla fine avrà dovuto percorrere tutta la matrice per la comprensione totale di ciascuno dei punti.

Il teatro di Camillo non ha uno scopo didattico. Lo dimostra il fatto che si lascia vedere ma non approfondire. Di fronte ai luoghi ciceroniani che sono flessibili e adattabilissimi, i luoghi di Camillo sono insostituibili come conseguenza della sua costruzione di un sistema coerente che struttura il ragionamento. Inoltre:

1. Le immagini consentono svariate letture.
2. Il vero sapere è nascosto.
3. Il teatro fa parte di una rivelazione elitaria, iniziatica; solo chi riesca a penetrare fino in fondo nel significato delle immagini potrà avere la chiave di lettura.

L'importanza del numero tre nella concezione del teatro, riflesso dei tre mondi, delle tre età dell'uomo e della trinità divina, ha anche il suo corrispettivo nei tre lettori/spettatori del teatro.

Gruppo I. Popolano. Una lettura epidermica. Il fascino per la bellezza delle immagini.
 Gruppo II. I Dotti. Trascende la natura realistica delle rappresentazioni.
 Gruppo III. Gli iniziati. Possono decodificare il mito, oltrepassare la tecnologia dell'emblema.

Come sottolinea Giuseppina Petruzzelli, siamo di fronte a un flusso dinamico:

Il Theatro di Camillo rappresenta il nuovo nell'antico. La memoria è l'arte attraverso cui si attua il ripescaggio del passato, al tempo stesso, l'arte conserva memoria di sé alle generazioni future. E grazie alle memorie, Camillo può parlare di luoghi eterni che contengono una materia sempre allo stato magmatico, sempre fluente e viva.³⁹⁹

Immaginiamo che un professore assegni come compito a un gruppo di trenta allievi di un seminario di scrivere un saggio di venti pagine su *“L'influenza delle macchine meccaniche nella corte di Bisanzio all'epoca del Califfato”*, utilizzando unicamente risorse informatiche. Se potessimo sistemare una telecamera dietro la scrivania di ogni

³⁹⁹ GIUSEPPINA PETRUZZELLI, *La Gran Fabbrica del Sapere: L'Idea del Theatro di G. C. Delminio*, in «Annali della facoltà di lettere e filosofia di Bari», Vol. XXVII-XXVIII, 1984-1985, p. 179.

alunno che registrasse l'ordine delle ricerche, i materiali archiviati in ogni ricerca ed il percorso attraverso gli ipervincoli, ci accorgeremmo che non ci sarebbero due alunni con gli stessi documenti, né con gli stessi percorsi, né con la stessa informazione, né con lo stesso scopo. Ciascuno di loro, inoltre, avrà privilegiato l'informazione visiva o testuale secondo le proprie preferenze e le avrà organizzate a partire dal linguaggio della propria immaginazione e considerando le sue connessioni anteriori con qualche parola chiave del tema da sviluppare (**macchina meccanica/Bisanzio/Califfato/Islam**). Diverse pagine web contengono attualmente un aiuto che permette di realizzare un'analisi semantica, sintattica o concettuale dei termini.

Se ricostruissimo visivamente i trenta percorsi non otterremmo un albero di Porfirio, con ognuna delle categorie del discorso ordinate da quella generale a quella particolare, bensì un groviglio, una struttura labirintica con una ridondanza di informazioni. La gerarchia delle fonti sulla materia del discorso mostrerebbe che l'apparente diversità si ridurrebbe a un gruppo abbastanza ridotto di percorsi. Questo esercizio nel suo insieme, tuttavia, non sarebbe altro che il settimo grado del suo teatro, rappresentato da Prometeo che simbolizza le arti manuali e meccaniche.

Per Paolo Rossi,⁴⁰⁰ il linguaggio fatto di *imagines agentes* permette di sperimentare gli innumerevoli incontri fra l'iconografico e il linguistico e consente la trasformazione del Palazzo della Memoria in un vero e proprio Teatro della Memoria. Nella sua *Idea del teatro* Giulio Camillo riprende la tradizione ermetica e neoplatonica di un cosmo unitario dove v'è perfetta corrispondenza fra parole e cose, fra realtà e simbolo, fra immagine e oggetto e ipotizza la creazione di un gioco teatrale inteso come una grande macchina in grado di produrre – ad un primo e più rozzo livello – scritti e conoscenze mondane e, quindi, ai livelli sempre più profondi, di pervenire ai segreti più occulti e nascosti della realtà, quelli in cui la mente che crea ed interpreta le immagini entra a pieno diritto nella sfera demiurgica.

Esaminiamo ora con maggior attenzione il funzionamento del discorso sulle immagini nel suo teatro. «Sotto le Gorgoni di Saturno sarà l'immagine di Ercole il quale leva Antheo sopra il petto». Perché Antheo appare sollevato in quel modo? Antheo, figlio di Poseidone e di Gaia, era un gigante invulnerabile, finché toccava sua madre (cioè la Terra). Ma Eracle, durante il suo passaggio in Libia alla ricerca dei pomi d'oro, lottò contro di lui e lo soffocò sollevandolo sulle spalle.

| | | | |
|--------|--|---|--|
| ANTHEO | GAIA = elemento primordiale | TERRA = terra nutrice. | Personificazione del corpo. Platone, Porfirio, Tradizioni bibliche, San Paolo, padri anacoreti, ecc. Controllo delle passioni. |
| | TERRA. Nacque per seconda dopo CAOS | Fertilità, cose prodotte, corruzione. | |
| | | CAOS = materia prima | |
| | POSEIDONE = dio che regna sul mare figlio di CRONO e REA | CRONO = tempo primordiale | |
| | | REA = madre di Romolo e Remo. Civiltà romana. | |

⁴⁰⁰ PAOLO ROSSI, *Ut pictura poesis: il "gioco" dei Tarocchi fra "ermetismo" e "teatro della memoria"*, in www.airesis.net.

L'immagine di un uomo di aspetto eroico, che porta un gigante sulle spalle mentre tenta di asfissiarlo con una delle braccia si sviluppa dunque in altre che aiutano a capire il significato dell'immagine originaria.

L'interconnessione delle immagini del Theatro provoca un viaggio nello spettatore dalla fruizione immediata alla struttura profonda dei concetti rappresentati da queste immagini. In un testo memorabile di Nicola di Cusa, il *De Beryllo (Il Berilo)*, scritto nel 1458, l'autore spiega con grande maestria e bellezza questo meccanismo:

Così come Dio è il creatore degli esseri reali e delle forme naturali, l'uomo è il creatore di esseri razionali e di forme artificiali che non sono altro che le similitudini del suo intelletto divino. Così, l'uomo possiede un intelletto che conserva una somiglianza con l'intelletto divino che lo ha creato. Per questo, l'uomo crea similitudini rispetto alle similitudini con l'intelletto divino, così come le figure artificiali intrinseche conservano una somiglianza con la loro forma naturale intinseca. L'uomo misura il proprio intelletto in un modo mediato dal vigore delle sue opere e a partire da questo vigore accede all'intelletto divino, così come la verità può essere determinata attraverso immagini. E questa è la conoscenza attraverso gli enigmi. L'uomo ha di fatti una via molto stretta, grazie alla quale comprende che l'enigma è un enigma della verità, e attraverso questa visione comprende che la verità non è suscettibile dall'essere rappresentata da nessun enigma.⁴⁰¹

Un testo di sommo interesse, perché getta una luce importante sulle immagini descritte da Camillo per il suo teatro che non aspira a rappresentare il concetto, bensì, mediante una relazione di parentela (di similitudine) con l'immagine primordiale, intende introdurre lo spettatore nella storia delle immagini. Correttamente, afferma Lina Bolzoni:

il rapporto invenzione/interpretazione si delinea come un rapporto aperto e reversibile: se la dottrina dell'interprete allarga il campo delle analogie e dei significati.

proponendo come criterio interpretativo, in linea con la chiave di lettura proposta da Praz, uno sbocco naturale e insieme reversibile. Alcune imprese vengono infatti esplicitamente descritte, ma molte altre si potrebbero agevolmente ricostruire.⁴⁰²

⁴⁰¹ Si veda E. GARIN, *Hermetisme et Renaissance*, cit., pp. 46-47.

⁴⁰² L. BOLZONI, *Il teatro della memoria (...)*, op. cit., pp. 64-65.

XVI. IL PROGETTO A LUNGO TERMINE DEL TEATRO DELLA MEMORIA DI GIULIO CAMILLO DELMINIO NEL CONTESTO DELLE NUOVE TECNOLOGIE

La novità del pensiero di Delminio risiede soprattutto nella sua analisi tecnica dell'operazione d'*imitatio*.

1. È stato sicuramente il primo a creare un “contenitore” per tutti i *topoi* offerti dalla storia.
2. Il corpo umano è inteso come microcosmo per mezzo del quale è possibile arrivare analogicamente a tutti gli elementi del macrocosmo.
3. Delminio aveva progettato la costruzione di uno spazio dove archiviare le varie discipline dalla conoscenza. Questa specie d'archivio aveva la forma d'un teatro incardinato su questi punti:

LA FRUIBILITÀ UNIVERSALE. Il percorso nel teatro nasce da una emozione innescata attraverso la bellezza. Le immagini nelle gradinate sono come icone sugli schermi dei nostri computer che coinvolgono gli spettatori/utenti ad interagire con loro.

LA COSTRUZIONE DI UNA MACCHINA SENZA LIMITI LINGUISTICI. L'artificio di Camillo partiva dalla premessa che le immagini sono accessibili a tutti indipendentemente dalla lingua in cui si parla. Possiamo affermare dunque che il teatro della memoria per la sua riorganizzazione tematica di tutti i saperi dell'epoca è diventato il precedente della ipertestualità nell'era digitale.

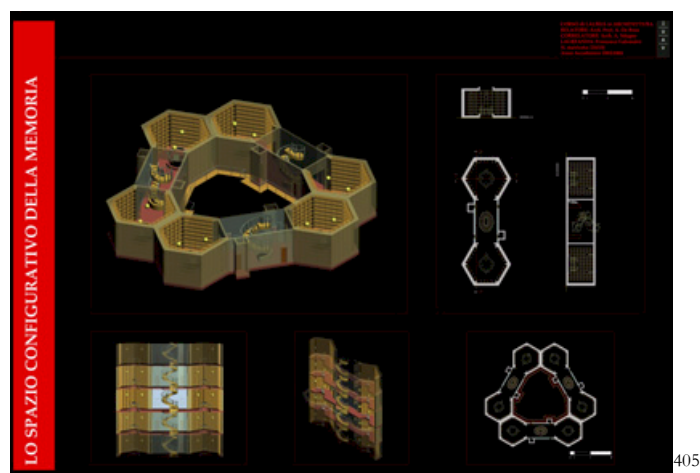
UN SISTEMA INTUITIVO CHE APPROFITTA DELLE FIGURE DELLA RETORICA. «È nei vasti territori della mente, dunque, che l'arte della memoria costruisce i suoi “luoghi” e le sue immagini, ma questo non esclude affatto – in molti casi addirittura presuppone –, che si crei un gioco di rinvii, di interazione, con luoghi e immagini esteriori, creati da pittori, architetti, scultori, oppure evocati dalle parole dei poeti e degli scrittori». ⁴⁰³

IL COLLEGAMENTO DEI LEGAMI CLASSICI. Una persona, Viglio Zwiche, amico di Erasmo da Rotterdam, fu l'unico nella storia a poter vedere il famoso Theatro, di cui Camillo in questo periodo aveva già costruito un modellino in cui si poteva entrare e vedere o almeno avere un'idea di cosa il Theatro dovesse essere. ⁴⁰⁴ La strategia di interazione dello spettatore/utente, in ogni caso, presuppone un percorso. In fondo, gli studi di Giulio Camillo Delminio alla Scuola Ebraica di Padova, dove, a quanto pare, aveva ricevuto una solida formazione nello studio della Cabala, eserciteranno un'influenza sulla sua concezione di un teatro globale che

⁴⁰³ LINA BOLZONI, *Lo spettacolo della memoria*, in G. CAMILLO, *L'idea del theatro*, cit., p. 14.

⁴⁰⁴ N. GUERRA, *Vita di Giulio Camillo Delminio*, risorsa digitale, www.filosofico.net

offrisse un numero virtualmente infinito di rotte a causa del suo disegno rizomatico e non reticolare.



405



La grandezza della visione di Giulio Camillo è quella di essere parte di questo modello e di aver cercato di portarlo alla sua logica conclusione. Come ha rilevato Lina Bolzoni,

⁴⁰⁵ Per gentile cortesia della laureanda Francesca Galeandro. Tesi di Laurea: *Lo spazio configurativo della memoria: la ricostruzione del teatro di Giulio Camillo Delminio*, correlatori: archh. Giuseppe D'Acunto (fAR/dPA) e Alberto Sdegno (fAR/dPA), Università IUAV di Venezia, Facoltà di Architettura, a.a. 2003-2004. Ricostruzione virtuale del teatro di Giulio Camillo.

I trattati di memoria indicano i precetti generali, danno il quadro delle procedure, ma invitano subito dopo alla sperimentazione, alla creazione individuale. Entro un quadro di possibilità date, ciascuno deve creare le proprie immagini, deve raccontarsi la *propria* storia.⁴⁰⁶

Sembra molto puntuale l'approccio della Bolzoni, perché non dimentica un aspetto fondamentale del nostro modo di essere nel mondo: la nostra preferenza per la narrativa, per raccontare storie che sono, in verità, un'iniziazione. In un libro interessante, Jerome Bruner si fa la stessa domanda:

Perché usiamo la forma del racconto per descrivere eventi della vita umana, ivi compresa la nostra vita? Perché non immagini o elenchi di dati e di luoghi o i nomi o la qualità dei nostri amici e nemici? Perché questa predilezione apparentemente innata per il racconto?

Le domande non sono affatto retoriche e l'autore risponde in due modi. Una spiegazione sta nel senso etimologico della parola narrativa – «narrativa deriva sia dal latino *narrare* sia da *gnarus*, cioè “colui che sa in un particolare modo”». Il secondo significato deriva dalla concezione veramente moderna di Aristotele della conoscenza stessa come attività peripatetica – «[...] la narrativa ci offre, per dirne una, un mezzo pronto e flessibile per trattare gli incerti esiti dei nostri progetti e delle nostre aspettative».⁴⁰⁷ Come sappiamo, la parola greca *peripatētikos* significa letteralmente errante e, nel contesto filosofico, la passeggiata degli studenti nei giardini del Liceo con il maestro.

Il viaggio, l'iniziazione o il percorso alla ricerca della conoscenza (per citare le parole del profeta Maometto: “cerca il sapere dalla culla fino alla tomba”), è uno dei principali rituali degli esseri umani. Non siamo di fronte a un'esperienza statica o puramente estetica, al contrario questo percorso è strettamente collegato al contesto del dialogo *maieutico* socratico o della agonistica retorica greca. Questa visione dinamica e interattiva della conoscenza – purtroppo oggi spogliata dai discorsi della pubblicità da grandi multinazionali informatiche e delle telecomunicazioni – può essere ritrovata nelle brevi note che Giulio Camillo scrisse al suo amico Gerolamo Muzo come un testamento di vita della sua idea del Theatro, l'immagine del cosmo riprodotto dal teatro:

[...] un cosmo in cui c'è un rapporto profondo tra unità e molteplicità, fra identità e differenza [...] Si crea così una specie di galassia di parole e di cose, tutte collegate da una fitta rete di relazioni, che trova ordinata collocazione in ciascun “luogo” del teatro. Una terza dimensione, quella della classificazione logica, integra così gli altri due criteri di ordinamento – basati sull'astrologia e sullo sviluppo della creazione [...].⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ L. BOLZONI, *Lo spettacolo della memoria*, cit., p. 15.

⁴⁰⁷ JEROME BRUNER, *La fabbrica delle storie: Diritto, Letteratura, Vita*, Roma, Laterza, p. 31 e sgg.

⁴⁰⁸ L. BOLZONI, *Lo spettacolo della memoria*, cit., pp. 26 e 29.



BILL VIOLA, *The Theatre of Memory* (*Teatro della Memoria*), video-installazione.

XVII. CONCLUSIONI DEL PROGETTO DI RICERCA

Nell'ambito della grafica e del disegno: la novità del progetto di Giulio Camillo è quella di portare l'adagio classico *Ut pictura poesis* alla sua logica conclusione, estendendolo a tutte le arti. Camillo aveva una fede incommensurabile nelle sue immagini e nella capacità di trasformare lo spettatore. L'intera opera segue un approccio molto particolare per quanto riguarda la ricerca di immagini archetipiche che agiscono come nodi di conoscenza universale. Vi è anche una riflessione importante che anticipa il successivo sviluppo degli emblemi concepiti come artefatti che hanno bisogno di una decodificazione da parte del lettore alla fine di consentire il progresso nel cammino/navigazione attraverso altri collegamenti che sono al di fuori dell'emblema, ma ad esso collegati. Questa strategia dinamica, che rappresenta il rapporto di ognuno con l'eredità culturale, suscita certamente oggi molte questioni: i progetti virtuali enciclopedici (Wikipedia), la gestione degli spazi pubblici, lo status giuridico internazionale delle immagini che progressivamente monitorano e sorvegliano un maggior numero di questioni riguardanti la loro produzione e distribuzione e soprattutto la relazione problematica fra testo e immagini, particolarmente in quest'epoca di trasferimento di tecnologia dalla tipografia al computer.

Nell'ambito dell'iconografia e dell'iconologia. Abbiamo esaminato la pretesa di Camillo di portare a termine un'archeologia delle immagini per giungere ad un alfabeto primigenio della civiltà che avrebbe mostrato l'identità essenziale fra diverse tradizioni. Una questione centrale di questo autore che costituisce un notevole cambiamento rispetto alle immagini mnemoniche classiche agenti, si trova nel legame essenziale tra alcuni concetti e immagini che non possono essere sostituiti gratuitamente, perché sono radicati nel nostro immaginario archetipico. Questa integrazione porterà ad immagini visive usate in modo intercambiabile – pagane (mitologico) o giudaico-cristiana – nella sua *Idea del teatro*. L'analisi della capacità di evocare immagini di alcuni di queste immagini (come il labirinto o la triplice natura del dio Pan) è molto rilevante per l'esame svolto in questa tesi sul patrimonio simbolico in relazione ai contemporanei marchi globali.

I contenitori delle immagini. Nell'architettura "virtuale" di Giulio Camillo ogni immagine si concepisce tridimensionalmente, gli spazi nelle tribune/gradini hanno una profondità e un vettore verso l'alto, verso la trascendenza. Nel barocco, l'appropriazione di questa tecnologia di veicolare immagini le trasformerà progressivamente in superfici bi-dimensionali; questa trasmutazione raggiungerà il suo apogeo nella società post-industriale quando le aree più rappresentative della città diventano «pasticci decorati», per usare un termine dell'architetto Robert Venturi.

Questa eredità simbolica è inserita in maniera problematica nella postmodernità, perché la terza dimensione è negata dalla cultura del mecenatismo e della sponsorizzazione legata al brand, che subisce un processo di graduale allontanamento dai prodotti o dai servizi che rappresenta. Quindi, siamo di fronte al paradosso della ricerca di gestire in modo imparziale e ipoteticamente non

ideologico un patrimonio di immagini che, nel caso della cultura occidentale, ha una antichità superiore ai cinquemila anni, e si trova profondamente legato alla dimensione spirituale e magica dell'uomo.

Questa dimensione del nostro universo simbolico è collegata ad un ruolo senza precedenti dal neo-capitalismo industriale soprattutto fino al XX secolo che ha assunto la guida della produzione di immagini. L'analisi approfondita dell'impatto di tale guida è una chiave per interpretare le trasformazioni dell'arte dalla seconda metà del secolo XX fino all'arte contemporanea.

Nell'ambito della critica letteraria e filologica. È altamente auspicabile procedere a una edizione critica delle opere complete di Giulio Camillo, collazionando e confrontando le ricerche di molti specialisti europei e americani negli ultimi trenta anni. Tale coordinamento consentirebbe una maggior comprensione delle relazioni di Giulio Camillo con gli ambienti intellettuali del suo tempo e della portata della ricaduta della sua concezione di un teatro e di uno spazio di memoria universale sulla produzione architettonica, artistica e letteraria dei secoli successivi, in particolare sull'attuale contesto delle nuove tecnologie.

CONCLUSIONES

En el ámbito iconográfico:

1. La pérdida del aura no ocurrió de un modo más o menos súbito coincidiendo con la producción en serie iniciada por la Revolución Industrial.

2. La pérdida de aura es un proceso progresivo que se inicia a partir del movimiento de la Contrarreforma cuando el símbolo del nimbo o halo se desvincula progresivamente de su referente debido al primer gran programa de globalización y propagación (propaganda) religiosa iniciado por la Compañía de Jesús.

3. No es posible comprender el proceso de enfriamiento, pérdida o disolución del aura sin vincularlo a su verdadero origen iranio/mesopotámico como símbolo legitimador de una soberanía política indisolublemente unida a una dimensión religiosa.

4. El aura, como muchos otros símbolos e imágenes percusivas de la historia visual de Occidente tiene un origen oriental y la presencia de una tradición babilónica/asiática pre-islámica y anterior a la cultura grecolatina que habría sobrevivido a lo largo de toda la Edad Media en el ángulo muerto, para utilizar la expresión de Saxl⁴⁰⁹, y que explica la abundante presencia de elementos paganos, gnósticos, herméticos, sincréticos, procedentes de cultos y filosofías muy diversas en los tratados de emblematología barrocos.

5. Hemos constatado mediante el examen comparativo de los sistemas de comunicación visual y textual utilizados por los medios de comunicación de masas en la era digital con la tecnología del emblema vinculada a la propaganda barroca la existencia de profundas similitudes entre ambas. La Compañía de Jesús aceptó liderar la campaña de comunicación de la Contrarreforma aprovechando al máximo el control sobre los recorridos visuales de los creyentes frente a los símbolos y emblemas. Del examen de los tratados de iconografía y de los predicadores de los siglos XVI y XVII se desprende la importancia concedida a la fabricación de artefactos (emblemas) e iconos (símbolos) que funcionen tanto en términos de rentabilidad (modelos exportables como la Iglesia del Gesù) y control de los recorridos (secuenciación y disposición espectacular de las imágenes, creación de dispositivos desmontables que reproduzcan la grandiosidad del espacio escénico de la liturgia).

⁴⁰⁹ Saxl, F., *La vida de las imágenes*, Alianza Forma. Madrid, 1989.

En el ámbito de la arquitectura de marcas y de los signos de la propiedad industrial:

6. La progresiva independencia de la marca de la organización empresarial, al igual que sucedió con el emblema respecto a su contenido esencial, está modificando radicalmente el imaginario colectivo de finales del siglo XX y del siglo XXI. Los expertos en la gestión de marcas utilizan el término "*brand architecture*" (arquitectura de marcas), con la misma exactitud y precisión que los gestores del programa de la Contrarreforma aprovecharon al máximo los espacios y la estructura del emblema para fidelizar a un público objetivo mediante técnicas de persuasión basadas en la ruptura de los códigos tradicionales del texto y de la imagen.

7. Al igual que la tecnología vinculada a los emblemas presentaba un fuerte componente ideológico, en la cultura de las marcas la propia tecnología se ha convertido en su ideología. Este aplastamiento del referente que acaba convirtiéndose en la superficie del envoltorio le permite a las marcas utilizar todas las categorías políticas, religiosas, sociales, culturas o artísticas del pasado de un modo irónico cuyo primer paso fue la banalización. En este primer momento, las figuras retóricas como la metonimia, la ironía, la preterición o la paradoja aplicadas al conjunto de las artes visuales garantiza la indiferencia, neutralidad y contaminación de contenidos, permitiendo que cualquier objeto o evento pueda ser transvanguardista, multicultural o innovador. En un segundo momento, la propia reversibilidad anticipada ya por los emblemas, permitirá a las marcas dotarse de contenidos espirituales o suprasensibles en la medida que resulte necesario para que el acto de comprar o utilizar un servicio se convierta en una experiencia transformadora para el comprador o usuario. Las marcas se están alejando progresivamente de los parámetros tradicionales para designar el intercambio de productos y servicios recuperando muchas de las estrategias de las culturas orales, como el de comunidad.

8. El control por las marcas de los espacios públicos tanto en términos cuantitativos (lugares de exhibición), como en tiempos de exposición de los consumidores a las imágenes no se puede analizar exclusivamente. como una singularidad histórica o como un estado de cosas producto de las sociedades post-industriales. Rechazamos, por tanto, que el discurso sobre la globalidad sea un fenómeno tan novedoso que resulte necesario la creación de categorías estéticas, sociales o políticas nuevas. A nuestro juicio, del examen de las transformaciones globales ocurridas en la Edad Moderna debido a la introducción de una nueva tecnología, - la imprenta de tipos móviles-, se pueden constatar numerosas re-elaboraciones de los discursos políticos y religiosos del Barroco.

9. Las estrategias utilizadas para facilitar el tránsito de una cultura oral a una cultura tipográfica vuelven a resurgir con el advenimiento del mundo digital. El "*just do it*"⁴¹⁰ del logotipo de Nike se reconcilia perfectamente con la pulsación rápida, el clic, del ordenador. Al indagar en las profundas semejanzas

⁴¹⁰ Su traducción sería "hazlo, simplemente".

en los recorridos propiciados por el lema y el cuerpo del emblema y los eslóganes y las imágenes de la publicidad corporativa, podemos afirmar que estamos ante una continuación del estilo barroco difundido mediante la utilización de nuevas tecnologías. Los mecenas tradicionales (la Iglesia/Estado/burguesía) han sido sustituidos por los patrocinadores (sponsors) que se presentan con un discurso aparentemente desvinculado de todo proceso ideológico. A lo largo de esta tesis, hemos constatado que la retórica de las marcas encierra un fuerte componente ideológico enmascarado en la seducción de la gratuidad y en la participación de la comunidad de usuarios en los procesos de decisión.

En el ámbito jurídico:

10. El aumento exponencial de la capacidad de producir y distribuir contenidos (textuales, visuales y auditivos) conlleva una colonización de los espacios públicos y una modificación de la extensión y protección de la privacidad. La presencia de las marcas globales en los espacios públicos físicos y virtuales ha obligado a una revisión exhaustiva de los estatutos jurídicos de la propiedad intelectual e industrial en los países industrializados. Las consecuencias para los artistas de todas las disciplinas derivada de una fragmentación de los procesos susceptibles de ser protegidos por los registros públicos y una mercantilización extrema de los espacios disponibles incide directamente sobre el rol del artista en la sociedad y en la intermediación de su obra.

En el ámbito conceptual:

11. El desbordamiento de las imágenes en la sociedad post-industrial, y la alteración del comportamiento con respecto a las imágenes públicas han provocado cambios profundos en su percepción y comprensión. Las transformaciones introducidas por la cultura digital y el paso de un soporte bi-dimensional a la formación de imágenes tridimensionales (láser, hologramas, internet) obliga a una profunda revisión del propio concepto del dibujo y de los modos de creación. En palabras de Tillman, asistimos a un proceso por el cual la imagen pierde su marcado sagrado, el dibujo ya no queda limitado al soporte papel. *“La imagen tecnificada achata lo espacial, lo fija a la fina capa de la imagen fotográfica, (...) traduciéndola a una bidimensionalidad”*.⁴¹¹

12. Esta tesis propone una redefinición de nuestro alfabeto visual basado en el empleo de métodos filológicos que permitan elaborar una genética de los símbolos e imágenes que han definido y definen nuestra civilización y que en su mayor parte proceden del sustrato indoeuropeo canalizado a través de las culturas mesopotámicas y de Oriente Próximo. Una consecuencia de este planteamiento es considerar este ur-alfabeto simbólico de un modo dinámico para poder explicar de un modo satisfactorio las migraciones y las influencias o préstamos entre culturas o tradiciones muy alejadas cultural o espacialmente.

⁴¹¹ Extraído del artículo de Tillman, J.A. *“Perspectivas orientales y occidentales sobre la situación y la logística del arte”*, págs 24 y ss.

En el ámbito metodológico:

13. Como consecuencia de lo anterior, el artista moderno convive con tres discursos diferentes, la cultura oral, la cultura tipográfica y la cultura digital. En muchas ocasiones, lo aparentemente novedoso estriba tan sólo en el uso de medios modernos, aprovechando contenidos ya existentes. Por ello, una premisa fundamental para nuestro enfoque metodológico reside en afirmar el contexto eminentemente oral de la humanidad en el que se inserta el grito de los primeros homínidos y los relatos interactivos de las redes sociales en la era digital. Frente a una metodología basada en planteamientos taxonómicos, se reivindica el uso de un enfoque filogenético que considera la lengua como un organismo vivo cuya evolución no se puede explicar satisfactoriamente adoptando el criterio de una sucesión lineal o historicista de los eventos. Esta concepción holística implica considerar el sonido, el texto y la imagen como un todo cuyos componentes están en homeostásis. La historia de la palabra, de la escritura, de las imágenes, de los símbolos, de los sonidos, de la lectura y de las nuevas tecnologías resulta comprensible cuando se examina desde la perspectiva de la interpenetración e interacción constante de cada uno de sus elementos. Nuestro principal modo de comunicación como seres humanos es a través de símbolos que en función del mensaje utiliza preferentemente un determinado canal, aunque la tendencia natural del hombre es hacia una comunicación sinestésica.

14. Consideramos que el enfoque metodológico más adecuado para explicar la transformación de los emblemas en marcas exige utilizar herramientas procedentes de disciplinas diversas, filología, antropología, historia de las religiones, lingüística comparada, teorías de la comunicación visual, mercadotecnia y arquitectura de marcas, entre otras. En este sentido, esta tesis considera que el trabajo y la comunicación interdisciplinar resulta esencial no solamente a los efectos de comprender el impacto de determinadas tecnologías en el ámbito de las artes, sino también para garantizar que los avances tecnológicos no contribuyan a una deshumanización e incomunicación de la sociedad.

15. Las relaciones y tensiones entre estos discursos redundan en la legibilidad de la creación artística. Resulta necesario desentrañar el contenido ideológico de los distintos soportes. Cuando los alumnos reclaman en muchos casos una aplicación masiva de las nuevas tecnologías en su formación como artistas, se considera ingenuamente que la cultura digital es neutral atendiendo únicamente a su formato algorítmico. Sin embargo, como hemos podido examinar a lo largo de esta tesis, el impacto de las nuevas tecnologías en los procesos de formación tiene un fuerte contenido ideológico promovido por los principales patrocinadores de la interactividad: las marcas globales.

En el ámbito académico:

16. En las escuelas de arte de todo el mundo se vive un intenso debate sobre cuál debe ser el diseño curricular de los títulos de grado y de post-grado en el ámbito de las facultades de Bellas Artes. Uno de los términos que han tenido mayor acogida es la interdisciplinariedad, íntimamente ligado a los contenidos transversales. En las escuelas de arte estadounidenses, gran parte de las propuestas quedan agrupadas en “*new genres*” (nuevos géneros), a modo de un cajón de sastre donde caben las instalaciones, el performance, el arte medioambiental, etc. Este auge de programas “modernos” suscita una serie de interrogantes: ¿deberían elaborarse programas de colaboración interdepartamental? ¿cómo potenciar la comunicación del saber disperso entre una multitud de instituciones académicas? ¿cuáles son los límites entre la estanqueidad tradicional y la contaminación absoluta de las categorías artísticas?, ¿el carboncillo o la tableta gráfica? Pero, más aún, ¿encontraremos la solución en planteamientos dicotómicos?.

En muchos casos, el ámbito docente ha acogido numerosas prácticas “modernas” de un modo un tanto acrítico y casi obligado en otras por las presiones de las administraciones públicas inmersas en la retórica de la innovación. En el apartado de esta tesis sobre las marcas, se aprecia como ningún sector en los últimos veinte años es inmune a la presión mediática que les obliga a ofrecer una imagen institucional. Si la Contrarreforma se amparó en un artefacto, el emblema, para su programa de difusión y propaganda cultural, en la era digital, el emblema por excelencia, como receptáculo idealizado de todos los saberes posibles es el ordenador.

El recetario medieval del bachiller se sustituye muchas veces por un recetario digital. El interés de este trabajo radica en el esfuerzo por examinar quiénes son realmente los impulsores de estos nuevos códigos. Cuando se patrocina desde el ámbito empresarial/institucional un concepto de arte como evento, la pregunta obligada es cuál es el marco espacio temporal donde se inserta el evento y quién lo gestiona. No es posible formar a los alumnos a espaldas del mercado donde las empresas han hecho una apuesta muy sólida en relación con los procesos de creación, mantenimiento, protección y diseminación de las imágenes. Frente al planteamiento divisionista⁴¹² de

⁴¹² El desarrollo modular de nuestros sistemas de captación de la realidad proporciona una visión del mundo basada en el encapsulamiento de la información. Foder (1983) describe el aparato sensorial como de cableado local, autónomo y no producto de ensamblaje. Estamos ante sistemas que no comparten recursos comunes como la memoria, la atención o la inteligencia, dado que cada uno de ellos realiza una operación específica sin conexión alguna con los demás. Sugiere que en las personas sinestésicas las conexiones entre los sentidos no se han convertido en plenamente modulares, lo que explicaría por qué un mismo estímulo puede excitar dos módulos independientes, como por ejemplo, las personas que traducen sonidos a colores o a sabores.

Interesa retener aquí la idea de modularidad como sistema de conocimiento que podría venir artificialmente impuesta por los condicionamientos sociales. Los recientes estudios neurológicos de Goldman-Rakic apuntan a la existencia de un alto grado de integración sensorial en los lóbulos frontales. Los hemisferios cerebrales desarrollarían especializaciones conforme se produce la integración del individuo en el medio. No obstante, de modo subyacente estaríamos ante un sistema potencialmente híbrido. Estas potencialidades o especializaciones harían que un determinado hemisferio procese la información de modo contextual, mientras que el otro lo haría de modo jerárquico.

En este contexto, Maurice Merleau-Ponty en su “Filosofía de la Percepción” apunta a la existencia de un sustrato primordial antes de la fragmentación modular de los sentidos. En este nivel de la percepción afirma, “la experiencia es tan ambigua que el ritmo de un sonido conlleva la fusión de imágenes y crea la ilusión de movimiento,

muchos centros de enseñanza artística, se ha desarrollado en los últimos quince años una rigurosa logística de la imagen. Los artistas podrán optar por insertarse o no en dichos recorridos, pero sí resulta obligado conocer desde qué ideología se ofrece dicho discurso.

Carácter innovador de la tesis y vías de investigación futuras que se proponen:

En relación con el “state of the art”, el saber científico existente previo a esta tesis, esta investigación aporta como contenido innovador una hermenéutica para interpretar numerosos discursos (sociales, políticos, tecnológicos y, por supuesto, artísticos) desarrollados en las sociedades post-industriales a partir de 1970 que coinciden con la progresiva implantación de la tecnología digital. **En segundo lugar**, establece una correlación que no se había establecido hasta la fecha entre la emblemática barroca y los sistemas de organizar la información mediante hipertexto e hipervínculos. **En tercer lugar** propone otra lectura de la historia de la propaganda y de la difusión de contenidos en la que se muestra los vínculos entre las tecnologías de visualización y persuasión utilizadas por los predicadores en la Contrarreforma y las estrategias seguidas por las marcas globales para fidelizar a los consumidores.

Como consecuencia de esta investigación se proponen herramientas metodológicas que serán de utilidad para investigadores de disciplinas muy diversas, tales como la creación de un archivo de imágenes basado en criterios filogenéticos con el fin de proporcionar una visión no ideológica de los principales símbolos de nuestra civilización.

* * * * *

pero dicha procesión de imágenes sería demasiado lenta sin dicha apoyatura auditiva para evocar el movimiento estroboscópico”. Para Merleau Ponty la percepción sinestésica sería la regla y no la excepción. Op cit, págs 223 y ss.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS AGRUPADAS

TEMÁTICAMENTE

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ADDAS, C., *Ibn Arabi et le voyage sans retour*, Ed. du Seuil, París, 1996.

ALDAS, V., *Icons of design – The 20th century*, Bedford St. Martin's, Massachussets, 2004.

AL-HAYTHAM, IBN, *The Optics of Ibn Haytham: On direct vision* (Books 1-3), Warburg Institute, Londres, 1989.

AL-TUSTARI, SAHL, *El inicio de la ciencia de las letras en el Islam*, edición de Pilar Garrido Clemente, Ediciones Alquitara, Madrid, 2010.

ALRUSH Aidat, A.K., *The Golden Age of Arab Islamic Sciences: The Impact of Arabic on the West*, Irshaidat, Ammán, 2007.

AL-‘ARABĪ, IBN, *El esplendor de los frutos del viaje*, Siruela, Madrid, 2008.

AL-‘ARABĪ, IBN, *El Tratado de la unidad*, Sophia Perennis, Barcelona, 2001.

AL-‘ARABĪ, IBN, *Las iluminaciones de la Meca: textos escogidos*, Siruela, Madrid, 1996.

AL-NADĪM, IBN: *The Fihrist (Catálogo razonado de los libros disponibles en el Islam en el siglo X de nuestra era)*, Editado y traducido por Bayard Dodge, Columbia University Press, Columbia, 1998.

ASÍN PALACIOS, M., *El Islam cristianizado: Estudio del sufismo a través de las obras de Abenarabí de Murcia*, Hiperión, Madrid, 1981.

AUGÉ, M., *Los “no-lugares”: espacios del anonimato: una antropología de la modernidad*, Gedisa, Barcelona, 1993.

AUGÉ, M., *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, Gedisa, Barcelona, 1994.

ANDERSON, P., *The Origins of Postmodernity*, Verso, New York, 1998.

ARANGUREN, J.L., *Catolicismo y Protestantismo como formas de existencia*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998.

BALTRUŠAITIS, J., *Anamorphoses ou thaumaturgus opticus*, Flammarion, París, 1984.

BALTRUŠAITIS, J., *La Edad Media fantástica, antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Ediciones Cátedra, madrid, 1983.

BARTHES, R., *Loyola, Sade, Fourier*, Ed. Catedra, Madrid, 2002.

BAUDRILLARD, J., *Crítica de la economía política del signo*, Siglo veintiuno, México, 1994.

BAUDRILLARD, J., *De la seducción*, Cátedra, Madrid, 1986.

BAUDRILLARD, J., *La transparencia del mal: ensayo sobre los fenómenos extremos*, Anagrama, Barcelona, 1980.

BAUDRILLARD, J., *La ilusión del fin: o la huelga de los acontecimientos*, Anagrama, Barcelona, 1995.

BAUDRILLARD, J., *Cool Memories II, 1987-1990 (Post-Contemporary Interventions)*, Duke University Press Books, Estados Unidos, 1996.

BAXANDALL, M., *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento: arte y experiencia en el Quattrocento*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

BECK, U., *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*, Paidós, Barcelona, 1998.

BECK, U., *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*, Paidós, Barcelona, 1998.

BEDOUELLE, G., *La reforma del catolicismo 1480-1620*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2005.

BELTING, H., *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Akal Ediciones, Madrid, 2009.

BENITO DE LA LLAVE, E., *Juicio crítica de las empresas políticas de Saavedra y Fajardo y examen de su doctrina jurídica*, Ediciones Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1904.

BENJAMIN, W., *Ursprung des Deutschen Trauerspiels (El Origen de la Tragedia Alemana)*, Tiedemann, Frankfurt, 1963.

BENJAMIN, W., *Discursos ininterrumpidos I*, Editorial Taurus, Madrid, 1987.

BENVENISTE, E., *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*, Taurus, Madrid, 1983.

BERTIN, J., *Semiologie graphique: les diagrammes, les réseaux, les cartes*, Mouton: Gauthier-Villars, París, 1967.

BESANÇON, A., *La imagen prohibida: una historia intelectual de la iconoclastia*, Siruela, Madrid, 2003.

BIALOSTOCKI, J., *The Message of Images: Studies in the History of Art*, Irsa Verlag, Viena, 1988.

BIEDERMANN, H., *Enciclopedia dei Simboli*, Garzanti Libri, Milano, 1999.

BLACK, J., GREEN, A., *Gods, demons and symbols of ancient Mesopotamia: An illustrated dictionary*, British Museum Press for the Trustees of the British Museum, Londres, 1992.

BLANCHOT, M., *Lautréamont et Sade*, Editions de Minuit, París, 1963.

BOBBIO, N., MATTEUCCI, N., PASQUINO, G., *Dizionario di Política*, UTET, Torino, 2003.

BOLTER, J.D., *Writing Space: The Computer, Hypertext and the History of Writing*, Lawrence Erlbaum Associates, New Jersey, 1991.

BONNER, A., *Obres Selectes de Ramon Llull (1232-1316)*, vol I- II, Editorial Moll, Palma de Mallorca, 1989.

BORGES, J.L., *Ficciones*, Alianza Emece, Madrid, 1980.

BOURDIEU, P., *Sobre la televisión*, Anagrama, Barcelona, 1997.

BOUZA, F.J., *Imagen y propaganda: capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Akal Universitaria, Serie historia moderna, Madrid, 1960.

BRAIDER, C., *Refiguring the real: picture and modernity in word and image, 1400-1700*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1993.

BRAUDEL, F., *En torno al Mediterráneo*, edición establecida y presentada por Roselyne de Ayala y Paule Braudel, Paidós Ediciones, Barcelona, 1997.

BREA, J.L., *Un ruido secreto: el arte en la era póstuma de la cultura*, Mestizo, Murcia, 1992.

BREA, J.L., *Nuevas estrategias alegóricas*, Tecnos, Madrid, 1991.

BREA, J.L., *Las auras frías: el culto a la obra de arte en la era postaurática*, Anagrama, Barcelona, 1991.

BUCCI-GLUCKSMANN, C., *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*, Sage Publications, London, 1994.

BURCKHARDT, J., *Del paganismo al cristianismo: la época de Constantino el Grande*; versión en español de Eugenio Imaz, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

BURCKHARDT, T., *Alquimia: significado e imagen del mundo*, Paidós, Barcelona, 2000.

BURCKHARDT, T., *Ensayos sobre el conocimiento sagrado*, Sophia Peremnis, J. de Olañeta editor, Palma de Mallorca, 1999.

BURCKHARDT, T., *Principios y métodos del arte sagrado*, José J. de Olañeta editor, Palma de Mallorca, 2000.

BURCKHARDT, T., *Sacred Art in East and West*, Fons Vitae, World Wisdom, Louisville, Kentucky, 2001.

BÜRGER, P., *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1997.

CALABRESE, O., *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1990.

CALABRESE, O., "Neobarroco", En VVAA, Barroco y neobarroco, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1992.

CALVINO, J., *Institución de la religión cristiana; Trad. de Cipriano de Valera (1597); Reeditada por Luis de Usóz y Río (1858)*, vols I y II, Visor, Madrid, 2003.

CAMPBELL, J., *Las máscaras de dios. Mitología Primitiva*, Alianza, Madrid, 1991.

CAPRA, F., *The Tao of Physics*, Flamingo Press, Londres, 1986.

CAPRA, F., *The Web of Life*, Anchor Books, Doubleday, Nueva York, 1996.

CASTELLI, E., *Lo demoniaco en el arte: su significado filosófico*, Siruela, Madrid, 2007.

CASTELLS, M., *La era de la información: economía, sociedad y cultura*, Vol. I-II, Alianza Editorial, Madrid, 1997.

CHEVALIER, J., **GHEERBRANT, A.**, *Dictionnaire des symboles: mythes, reves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Seghers, Paris, 1973.

CHIPP, H.B., *Teorías del Arte Contemporáneo*, Akal Ediciones, Madrid, 1995.

CIRLOT, V., *Figuras del destino: mitos y símbolos de la Europa medieval*, Siruela, Madrid, 2009.

CLANCHY, M.T., *From Memory to the Written Record*, England, 1066-1307, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1979.

COOMARASWAMY, A., *La filosofía cristiana y oriental del arte*, Taurus, Madrid, 1980.

CONROD, F., *Loyola's Greater Narrative – The Architecture of the Spiritual Exercises in Golden Age and Enlightenment Literature*, Peter Lang, Nueva York, 2006.

CORBIN, H., *Creative imagination in the sufism of Ibn 'Arabi*, Routledge, Londres, 2008.

CORBIN, H., *En Islam iranien, Vols I - IV*, Gallimard, París, 1971.

CORBIN, H., *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabí*, Ediciones Destino, Barcelona, 1993.

CORBIN, H., *Symbolisme et réalisme des couleurs en cosmologie shi'ite d'après le "Livre du hyacinthe rouge" de Sheykh Mohammad Karīm-Khān*, Eranos-Jahrbuch, Leyden, 1974.

CORSINI, E., *Il trattato De Divinis Nominibus dello Pseudo-Dionigi e i commenti neoplatonici al Parmenides*, G. Giappichelli, Torino, 1962.

CORTES, J., *El Catecismo en Pictogramas de Fr. Pedro de Gante*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1987.

COULTON, G.G., *Art and the Reformation*, Archon Books, USA, 1969.

CREW, P.M., *Calvinist preaching and iconoclasm in the Netherlands, 1544-1569*, Cambridge University Press, Cambridge, 1978.

DAHL, S., *Historia del Libro*, Alianza Editorial, Madrid, 1983.

DANIÉLOU, A., *Shiva y Dionisos, la religión de la naturaleza y del Eros*, Kairós, Barcelona, 1987.

DANIÉLOU, A., *Yoga, méthode de réintégration*, L'Arche, París, 1973.

DANTO, A.C., *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999.

DEBORD, G., *La sociedad del espectáculo*, Castellote, Madrid, 1976.

DELEUZE, G., *Le pli: Leibniz et le baroque*. Éditions de Minuit, París, 1988.

DELEUZE, G., GUATTARI, F., *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2002.

DERRIDA, J., *Of Grammatology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, 1976.

DERY, M., *Velocidad de Escape: la cibernética en el final del siglo*, Siruela, Madrid, 1999.

DIETER, O.A., “*Arbor Picta: The medieval Tree of Preaching*”, QJS 51 (1965).

DILLENBERGER, J., *Images and relics: theological perceptions and visual images in sixteenth-century Europe*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1999.

DODDS, M., *Los griegos y lo irracional*, Alianza Editorial, Madrid, 1997.

DORFLES, G., *Artificio e natura*, Skira editore, Milán, 2003.

ECHEVERRÍA, J., *Los señores del aire: Telépolis y el tercer entorno*, Destino, Barcelona, 1999.

ECO, U., *Apocalípticos e Integrados*, Tusquets, Barcelona, 1995.

ECO, U., *Interpretación y sobreinterpretación / Umberto Eco; con colaboraciones de Richard Rorty... [et al.]*, Cambridge University Press, Madrid, 1997.

ECO, U., *Obra abierta*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1992.

EGIDO LÓPEZ, T., *Las reformas protestantes*, Síntesis, Madrid, 1992.

EIRE, C.M.N., *War against the idols: the reformation of worship from Erasmus to Calvin*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.

ELIADE, M., *Herreros y alquimistas*, Alianza Editorial, Madrid, 1974.

ELIADE, M., *Tratado de la historia de las religiones: morfología y dialéctica de lo sagrado*, Cristiandad, Madrid, 1981.

ELIADE, M., *Imágenes y Símbolos*, Ediciones Taurus, Madrid, 1965.

EVOLA, J., *The Hermetic Tradition, Inner Traditions International*, Rochester, Nueva York, 1995.

FAHNESTOCK, J., *Rhetorical figures in science*, Oxford University Press, USA, 1999.

FESTUGIÈRE, A., NOCK, E., *Corpus Hermeticum (Hermes Trimegisto)*, Bompiani, Milán, 2006.

FESTUGIÈRE, A., *La révélation d'Hermès Trismégiste. Vol. 1, L'astrologie et les sciences occultes y Vol II., Le Dieu Cosmique*, Société d'Édition Les Belles Lettres, París, 1981.

FEYERABEND, P.K., *Contra el método – Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*, Ediciones Orbis, Barcelona, 1984.

- FOUCAULT, M.**, *Histoire de la folie a l'age classique*, Gallimard, París, 1984.
- FOUCAULT, M.**, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo Veintiuno, México, 1974.
- FOUCAULT, M.**, *El orden del discurso*, Tusquets, Barcelona, 1999.
- FRIEDMAN, M., y FRIEDMAN, R.**, *Libertad de elegir: hacia un nuevo liberalismo económico*, Grijalbo, Barcelona, 1980.
- FRYE, N.**, *El gran código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*, Gedisa, Barcelona, 1988.
- FUMAGALLI Mt., BROCCIERI, B., y PARODI, M.**, *Storia della filosofia medievale*, Laterza, Roma, 2007.
- GADAMER, H.G.**, *Historia y hermenéutica*, Paidós, Barcelona, 1997.
- GAGE, J.**, *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Thames and Hudson, London, 2005.
- GARIN, E.**, *Medioevo e Rinascimento: studi e ricerche*, Editorial Laterza, Roma, 2005.
- GIDDENS, A.**, *Consecuencias de la modernidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1993.
- GIEDION, S.**, *El presente eterno: una aportación al tema de la constancia y el cambio, Tomo 1, Los comienzos del arte*, Alianza, Madrid, 1995.
- GIOVIO, P.**, *Dialogo dell'imprese militari et amorose di monsignor Paolo Giouio vescouo di Nucera*, Nabu Press, Berlín, 2010.
- GOLDMAN R., and PAPSON S.**, *The cluttered Landscape of Advertising*, The Guilford Press, Nueva York, 1996.
- GÓMEZ MOLINA, J.J., CABEZAS L., y BORDES J.**, *El manual del dibujo: estrategias de su enseñanza en el siglo XX*, Cátedra, Madrid, 2001.
- GÓMEZ MOLINA, J.J.**, (coord.); *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 1999.
- GRABAR, A.**, *Las vías de creación en la iconografía cristiana*, Alianza, Madrid, 1994.
- GUASCH, A.M.**, *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones 1980-1995*, Akal, Madrid, 2000.

GUÉNON, R., *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Paidós, Barcelona, 1995.

GUTIÉRREZ-KAVANAGH, A., *Iran por dentro – La otra historia. Una guía cultural de la antigua Persia al Irán moderno*, José J. de Olañeta e Indica Books editores, Palma de Mallorca, 2010.

HASAN, I., *The dismemberment of Orpheus: Towards a postmodern literature*, University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1982.

HABERMAS, J., *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, Taurus, Madrid, 1988.

HEELAS, P., *The New Age Movement*, Blackwell Publishing, Reino Unido, 2005.

HEGEL, G.W.F., *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 2005.

JAEGER, W., *Paideia: Los ideales de la cultura griega*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

JAUSS, H.R., *Las transformaciones de lo moderno: estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Visor, Madrid, 1995.

JENCKS, C., *What is Post-Modernism?* Academy Editions, Londres, 1989.

JUNG, C., *Psychology and Alchemy*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1978.

KANDINSKY, W., *De lo espiritual en el arte*, Barral Editores, Barcelona, 1983.

KANTOROWICZ, H.E., *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología medieval*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.

KELLY, M., *Iconoclasm in Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

KÖNIG, F., *Christus und Religionen der Erde: Handbuch der Religionsgeschichte / herausgegeben*, Herder, Viena, 1953.

KOYRÉ, A., *Del cosmos cerrado al universo infinito*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1999.

KRAUS, P., *Jābīr ibn Hayyān, Contribution à l'histoire des idées scientifiques dans l'Islam*, Les Belles Lettres, París, 1986.

KRAUSS, R.E., *Originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1985.

KUHN, S.T., *La revolución copernicana*, Vol I y II, Orbis, Barcelona, 1994.

- LEHNER, E.**, *Symbols, signs and signets*, Dover Publications, London, 1969.
- LEVY, E.**, *Propaganda and the Jesuit Baroque*, University of California Press, California, 2004.
- LIAÑO GOMEZ DE, I.**, *El círculo de la sabiduría*, Vols I-II, Siruela, Madrid, 1998.
- LIPOVETSKY, G.**, *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*, Anagrama, Barcelona, 1991.
- LUTHER, M.**, *Complete Works*, Vols 1-55. Fortress Press and Concordia, Filadelfia, 1957.
- LYOTARD, J.F.**, *La condición postmoderna: informe sobre el saber*, Cátedra, Madrid, 2006.
- LUHMANN, N.**, *Sistemas sociales: lineamientos para una teoría general*, Universidad Iberoamericana, México, 1984.
- LURIA, A.R.**, *The mind of a Mnemonist*, Basic Books, Nueva York, 1968.
- LLULL, R.**, *Libro del ascenso y descenso del entendimiento*, Orbis, Barcelona, 1985.
- MAQUET, J.**, *La experiencia estética*, Celeste, Madrid, 1999.
- MARAVALL, J. A.**, *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*, Ariel, Madrid, 1975.
- MARINAS, J.M.**, *"Ciudad y consumo: del barroco a los pasajes comerciales"*, Cuadernos de realidades sociales, Núms. 55-56, Enero 2000.
- MARINAS, J.M.**, *La fábula del bazar: orígenes de la cultura del consumo*, Antonio Machado Libros, Visor, Madrid, 2002.
- MARAVALL, J.A.**, *Teatro y literatura de la sociedad barroca*, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1972.
- MC LUHAN, M.**, *La galaxia Gutenberg: génesis del Homo typographicus*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1996.
- MENKE, C.**, *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*, Visor, Madrid, 1997.
- MENOZZI, D.**, *Les images. L'Église et les arts visuels*, Ed. Cerf, París, 1991.
- MERLEAU-PONTY, M.**, *Fenomenología de la percepción*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1986.

MILIZIA, F., *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Stamperia Reale, Parma, 1781.

MURPHY, J.J., *La retórica en la Edad Media: historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*. Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

NASR, S.H., *Islamic Science, an illustrated Study*, World of Islam Festival Publishing Company Ltd., Kent, 1976.

NASR, S.H., *Sciences et savoir en Islam*, Sindbad, Paris, 1979.

NAVARRO DE ZUVILLAGA, J., *Mirando a través: la perspectiva en las artes*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000.

NAVARRO DE ZUVILLAGA, J., *Imágenes de la perspectiva*, pref. de Antonio Fernández Alba, Siruela, Madrid, 1996.

NEGROPONTE, N., *El mundo digital: un futuro que ya ha llegado*, Ediciones B, Barcelona, 2000.

NESSELRATH, A., *Raphael's School of Athens*, Edizioni Musei Vaticani, Ciudad del Vaticano, 1997.

OLIVA, A.B., *Transavanguardia*, Giunti Grupo Editoriale, Florencia, 2002.

ONG, WALTER J., *Oralidad y Escritura: tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

ONG, WALTER J., *System, space and Intellect in the Renaissance System*, Librairie E. Droz, Ginebra, 1956.

PANOFISKY, E., *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 2002.

PANOFISKY, E., *Los primitivos flamencos*, Cátedra, Madrid, 1998.

PAUL, C., *Digital Art*, Thames & Hudson, Londres, 2003.

PINELLI, O.R., *Piranesi*, Giunti Grupo Editoriale, Florencia, 2003.

POSTMAN, N., *Technology*, Knopf, Nueva York, 1992.

PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA, *Obras completas: Los nombres de Dios; Jerarquía celeste; Jerarquía eclesiástica; Teología mística; Cartas varias*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1995.

RAMIREZ, J.A., *El objeto y el aura: (des)orden visual del arte moderno*, Akal, Madrid, 2009.

REEVES, B., y NASS, C., *The Media Equation: How People Treat Computers, Television, and the New Media Like Real People and Places*, Stanford University Center for the Study of Language and Information and Cambridge, Cambridge University Press, California, 1996.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *La península metafísica – arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Imago: la cultura visual y figurativa del Barroco*, Abada Editores, Madrid, 2009.

ROOB, A., *Alquimia & mística: el museo hermético*, Benedickt Taschen, Köln, 1997.

ROSZAK, T., *The Cult of Information*, U.C. Press, Berkeley, California, 1994.

RUNCIMAN, S., *The medieval Manichee: A Study of the Christian Dualist Heresy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1947.

SANTARCANGELI, P., *El libro de los laberintos, historia de un mito y de un símbolo*, Editorial Siruela, Madrid, 2002.

SARTORI, G., *Homo videns: la sociedad teledirigida*, Taurus, Madrid, 1992.

SARDUY, S., *Barroco*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1974.

SAVAN, L., *The sponsored life: Ads, TV, and American Culture*, Temple University Press, Philadelphia, 1994.

SAXL, F., *La vida de las imágenes: estudios iconográficos sobre el arte occidental*, Alianza, Madrid, 1989.

SCHIPPERGES, H., *Hildegard of Bingen. Healing and the nature of the Cosmos*, Markus Wiener Publishers, Princeton, 1996.

SEBASTIAN, S., *Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas y iconológicas*, Alianza Editorial, Madrid, 1981.

SEMINARA, S., *Immortalità dei simboli – Da Babilonia a oggi*, Ed. Tascabili Bompiani, Milán, 2006.

SEZGIN, F., *Wissenschaft und Technik im Islam*, Vols I – V. Editor: Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, Frankfurt, 2003.

SEZNEC, J., *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y en el Renacimiento*, Ed. Taurus, Madrid, 1983.

SLOTEDIJK, P., *El desprecio de las masas: ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*, Pre-Textos, Valencia, 2002.

SOLDEVILLA, C., *Estilo de vida: hacia una teoría psicosocial de la acción*, Entinema, Madrid, 1998.

SOLDEVILLA, C., "Vertiginous technology: towards a psychoanalytic genealogy of technique", En GORDO-LOPEZ, A. J. y PARKER, I. *Cyberpsychology*, Macmillan Press Ltd, Hampshire, 1999.

SOLDEVILLA, C., *Triálogo: aproximaciones teóricas a la sociología del consumo*, Cuadernos de Realidades Sociales, Núm. 57/58, Madrid, 2001.

SOUDAVAR, A., *The Aura of Kings: Legitimacy and Divine Sanction in Iranian Kingship*, Mazda Publishers, Costa Mesa, California, 2003.

STAROBINSKI, J., "Los Emblemas de la Razón", Taurus Ed., Madrid, 1987.

STOICHITA, V., *L'invenzione del Quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, Grupo editoriale il Saggiatore, Milán, 2004.

SUBIRATS, E., *Las estrategias del espectáculo: tres ensayos sobre estética y teoría crítica*, Cendeac D.L, Murcia, 2005.

TALBOT RICE, D., *Arte Islámico*, Ediciones Destino, Thames and Hudson, Barcelona, Londres, 2000.

TANSLEY, V.D., *The Subtle Body: Essence and Shadow*, Thames & Hudson, Londres, 1977.

TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, trad. de Francisco Rodríguez Marín, Tecnos, Madrid, 2005.

TRÍAS, E., *La edad del espíritu*, Ediciones Destino, Barcelona, 1994.

TUCCI, G., *Théorie et pratique du Mandala*, Ed. Fayard, París, 1974.

TURNER, H., *Science in Medieval Islam: An Illustrated Introduction*, University of Texas Publications, Texas, 1997.

VAL MERINO, F., MORARU, V., y ROCA, J.M., *Política y comunicación: conciencia cívica, espacio público y nacionalismo*, Los Libros de la catarata, Madrid, 1999.

VATTIMO, G., *La sociedad transparente*, Paidós, Barcelona, 1990.

VATTIMO, G., *El fin de la modernidad: nihilismo y hermeneútica en la cultura posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 2000.

VEGA REÑÓN, L., *Si de argumentar se trata*, Ediciones de Intervención Cultural, Madrid, 2003.

- VILLARI, R., (ed.),** *L'uomo barocco*, Editori Laterza, Roma, 2005.
- VIRILIO, P.,** *El instante real*, En VVAA. Barroco y neobarroco, VVAA. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1992.
- VIRILIO, P.,** *El ciber mundo, la política de lo peor*, Cátedra, Madrid, 1997.
- VIRILIO, P.,** *La bomba informática*, Cátedra, Madrid, 1999.
- VVAA,** *The Spiritual in Art. Abstract painting 1890-1985*, Abbeville Press, New York, 1986.
- WATERWORTH, J.,** *The canons and decrees of the sacred and oecumenical Council of Trent*, Dolman, Londres, 1848.
- WATZLAWICK, P.,** *Teoría de la comunicación humana: interacciones, patologías y paradojas*, Herder, Barcelona, 1989.
- WARBURG, A.,** *Per Monstra ad Sphaeram*, Abscondita, Milán, 2009.
- WELCH, K.,** *The Contemporary Reception of Classical Rhetoric: Appropriations of Ancient Discourse*, Routledge, Londres, 1991.
- WELSH, J.,** *ZEN restaurants, Architecture in Detail - Rick Mather*, Phaidon Press, Londres, 1992.
- WINCKELMANN, J.J.,** *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y en la escultura*, Península, Barcelona, 1987.
- WITTGENSTEIN, L.,** *Tractatus logico-philosophicus*, Alianza Editorial, Madrid, 1979.
- WÖLFFLIN, E.,** *Renacimiento y Barroco*, Alberto Corazón, Madrid, 1978.

EMBLEMÁTICA

- ALCIATO, A.,** *Los Emblemas de Alciato: traducidos en rimas españolas: Lion, 1549*, José J. de Olañeta, Barcelona, 2003.
- BOLZONI, L., y VOLTERRANI, S., (eds),** *Con parola breve e con figura: emblemi e imprese fra antico e moderno*, Edizioni della Normale, Pisa, 2008.
- CAPLAN, M.,** *Memoria, Treasure-House of Eloquence. Studies in Ancient and Medieval Rhetoric*, Cornell and Ithaca, Londres, 1970.
- CARRUTHERS, M.,** *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, Nueva York, 1990.

DALY, P., *Literature in the Light of the Emblem: Structural Parallels between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, University of Toronto Press, Canada, 1979.

HERNÁNDEZ MIÑANO, J., *Los emblemas morales de Sebastián de Covarrubias*, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, Cáceres, 1998.

MINGUEZ, V., *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica: actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, Volumen I y II, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2000.

PINKUS, K., *Picturing Silence: Emblem, Language, Counter-Reformation Materiality (Body, in Theory: Histories of Cultural Materialism)*, University of Michigan Press, Michigan, 1996.

PRAZ, M., *Imágenes del Barroco: (estudios de emblemática)*, Siruela, Madrid, 1989.

STAROBINSKI, J., *1789: los emblemas de la razón*, Taurus, Madrid, 1987.

TRESIDDER, J., *Dictionary of Symbols: An Illustrated Guide to Traditional Images, Icons, and Emblems*, Chronical Books, Nueva York, 1998.

ZAFRA, R., AZANZA, J.J., (eds). *Emblemática aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Akal, Madrid, 2000.

PALACIOS DE LA MEMORIA

BOLZONI, L., *La estancia de la memoria: modelos literarios e iconográficos en la época de la imprenta*, Cátedra, Madrid, 2007.

JOHNSON, H., *In the palaces of memory*, Vintage Books, New York, 1991.

LYNDON, D., y MOORE, CH., *Chambers of a Memory Palace*, The MIT Press, Cambridge, Massachussets, 1997.

RODRIGUEZ DE LA FLOR, F., *Teatro de la memoria: siete ensayos sobre la mnemotécnica española de los siglos XVII y XVIII*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1989.

SPENCE, J.D., *The Memory Palace of Matteo Ricci*, Penguin Books, USA, Nueva York, 1984.

VVAA, *Athanasius Kircher y la ciencia del siglo XVII*, Universidad Complutense de Madrid, Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla", Madrid, 2001.

WALSH, J.K., *El Coloquio de la memoria, la voluntad y el entendimiento (Biblioteca Universitaria de Salamanca Ms. 1.763) y otras manifestaciones del tema en la literatura española*, Lorenzo Clemente, New York, 1986.

RETÓRICA

ALCINA, J.F., *Rhetorica ad Herennium*, traducción, edición y notas de Juan Francisco Alcina, Bosch, Barcelona, 1991.

CARRUTHERS, M., y ZIOLKOWSKI, J., *The Medieval Craft of Memory: an anthology of texts and pictures*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2004.

MURPHY, J.J., *La retórica en la Edad Media: historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

PUJANTE, D., *Manual de retórica*, Castalia, Madrid, 2003.

ROMO FEITO, F., *La retórica: un paseo por la retórica clásica*, Montesinos, Barcelona, 2005.

ROSSI, P., *Logic and the Art of Memory*, Chicago University Press, Chicago, 2000.

WARNICK, B., *Critical Literacy in a Digital Era: Technology, Rhetoric, and the Public Interest*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, New Jersey, 2002.

WELCH, K.E., *Classical Rhetoric and Contemporary Rhetoric and Composition Studies: Electrifying Classical Rhetoric en The Contemporary Reception of Classical Rhetoric: Appropriations of Ancient Discourse*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, New Jersey, 1990.

YATES, F., *El Arte de la memoria*, Taurus, Madrid, 1974.

MARCAS Y SIGNOS IDENTIFICATIVOS CORPORATIVOS

AAKER, D., *Building Strong Brands*, The Free Press, Nueva York, 1996.

AHONEN, T., y MOORE, A., *Communities dominate brands. Business and Marketing Challenges for the 21st century*, Future Text, Londres, 2005.

BASSAT, L., *El libro rojo de las marcas: (cómo construir marcas de éxito)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1999.

HAIG, M., *El reinado de las marcas: cómo sobreviven y prosperan las 100 primeras marcas del mundo*, Gestión, Barcelona, 2002.

HOMS, R., *La era de las marcas depredadoras*, McGraw Hill, México, 2004.

KLEIN, N., *No-Logo: el poder de las marcas*, Paidós, Barcelona, 2001.

MARTÍN-GARCÍA, M., *Arquitectura de marcas: modelo general de construcción de marcas y gestión de sus activos*, Esic, Madrid, 2005.

REVISTAS Y PUBLICACIONES

BIAGIOLI, M., *Galileo the Emblem Maker*, ISIS, 1990, 81, págs 230-258.

BONET CORREA, A., *La fiesta Barroca como práctica del poder*, Diwan, 5/6. 1979, págs 53-87.

BRAUN, W., *Amor docet musicam: Emblematis und Musiktheater*, S. Schaal, Th. Seedorf und G. Splitt (Hrsg.): Musikalisches Welttheater: Festschrift für Rolf Dammann zum 65. Geburtstag, (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 3), Laaber, 1995, págs 85-96.

DE GIROLAMI CHENEY, L., *Le imprese del drago: Politica, emblematica e scienze naturali alla corte di Gregori XIII (1572-1585)*, Renaissance Quarterly, Winter 2006, 59, 4, Academic Research Library, págs 1274-1275.

DIETER, O.A., "Arbor Picta: The medieval Tree of Preaching" QJS 51 (1965).

HECKSCHER, W.S. & WIRTH, K.A., *Emblem, Emblembuch*, Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Stuttgart, 1959, vol. V, columns 85-228.

HENKEL, A., und SCHÖNE, A., (Hrsg.): Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Supplement der Erstausgabe; Penkert, Sibylle (Hrsg.): Emblem und Emblematisrezeption. Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 20. Jahrhundert, Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur, Zeitschriftenband 111 (1982), Zeitschriftenheft 1, Beilage, Zeitschriftenheft 1, Rezension 39-45.

KIRCHER, G., *Fortuna in Dichtung und Emblematis des Barock*, Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur, Zeitschriftenband 103, 1974, Zeitschriftenheft 1, págs 61-64.

MCKEOWN, S., *Die Domänen des Emblems: Außerliterarische Anwendungen der Emblematis*, Renaissance Quarterly, Winter 2006, 59, 4; Academic Research Library, págs 1270-1272.

MIEDEMA, H., "The Term Emblema in Alciati", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXXI, 1968, 234-50.

MOFFIT, J., 1987b, "Francisco de Goya and Sebastián de Covarrubias Orozco (More on Goya's "Moral emblems")", BSSA, Valladolid, 1987, págs, 271-300.

O'MALLEY, J.W., *Luther's Rhetoric: Strategies and Style from the Invocavit Sermons*, Renaissance Quarterly, Spring 2004, 57, 1, Academic Research Library, págs 254-256.

REICHENBERGER, K., *Das Schlangensymbol als Sinnbild von Zeit und Ewigkeit*, Ein Beitrag zur Emblematis in der Literatur des 16. Jahrhunderts, Zeitschrift für romanische Philologie, Zeitschriftenband 81, 1965, Zeitschriftenheft 3/4, Zeitschriftenteil/ Miszelle 346-351.

RUSSELL, D., *Looking at the emblem in a European Context*. *Révue de Littérature Comparée* 256, 4 1990. pages 625-44.

SAUNDERS, A., *Webs of Allusion: French Protestant Emblem Books of the Sixteenth Century*, *Renaissance Quarterly*, Winter 2004, 57, 4, Academic Research Library, págs 1440-1441.

TAROT, R., *Schöne, Albrecht: Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, Zeitschriftenband 94, 1965, Beilage, Zeitschriftenheft 2, Rezension 72-80.

TJOELKER, N., *Jesuit Image Rhetoric in Latin and the Vernacular: The Latin and Dutch emblems of the Imago Primi Saeculi*, *Renaissanceforum* 6, 2010, www.renaissanceforum.dk

BIBLIOGRAFÍA CORRESPONDIENTE AL PROYECTO DESARROLLADO EN LA ACCADEMIA DELLE BELLE ARTI DI VENEZIA

BIBLIOGRAFIA

TESTI GENERALI [TEXTOS GENERALES]

ARGAN, GIULIO CARLO, *Problemi Generali: Emblema e Arte*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. IV, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1992.

ARGAN, GIULIO CARLO, *L'Architettura barocca in Italia*, Milano, Garzanti, 1957.

ATTOLINI, GIOVANNI, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1985.

BARBARO, GIOSAFAT, *I viaggi in Persia degli ambasciatori veneti Barbaro e Contarini*, a cura di L[aurence] Lockhart, R[aimondo] Morozzo della Rocca e M[aria] F[rancesca] Tiepolo, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1973.

BATTISTINI, MATILDE, *Simboli e Allegorie*, Milano, Electa, 2002.

BAXANDALL, MICHAEL, *Patterns of intention: On the historical explanation of pictures*, New Haven & London, Yale University press, 1985, trad. it. di Alessandro Fabrizi, *Forme dell'intenzione: Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Introduzione di Enrico Castelnuovo, Torino, Einaudi, 2000.

BELTING, HANS, *Das ende der Kunstgeschichte?: Eine Revision nach zehn Jahren*, München, Deutscher Kunstverlag, 1983, trad. it. di Francesca Pomarici, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Torino, Einaudi, 1990.

BELTING, HANS, *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, Beck, 1990, trad. it. di Barnaba Maj, *Il culto delle immagini: Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma, Carocci, 2001.

BOLZONI, LINA, *La fabbrica del pensiero, dell'arte della memoria alla neuroscienze*, Milano, Electa, 1992.

BOLZONI, LINA, VOLTERRANI, SILVIA, *Con parola breve e con figura: Emblemi e Imprese fra antico e moderno*, Pisa, Edizione della Normale, 2008.

BORSI, STEFANO, *Polifilo architetto: cultura architettonica e teoria artistica nell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna (1499)*, Roma, Officina Edizioni, 1995.

BRUNO, GIORDANO, *Corpus Iconographum: Le incisioni nelle opere a stampa*, a cura di Mino Gabriele, Milano, Adelphi, 2001.

CAMEROTA FILIPPO, *La prospettiva del Rinascimento: Arte, architettura, scienza*, Milano, Mondadori Electa, 2006.

CARRUTHERS MARY, LINA BOLZONI, *Machina memorialis: Meditazione, retorica e costruzione delle immagini*, Milano, Edizioni delle Normali, 2006.

CASSANI, ALBERTO GIORGIO, *Tomaso Buzzzi: Il principe degli architetti, 1900-1981*, a cura di Alberto Giorgio Cassani, saggi di Guglielmo Bilancioni [et al], Milano, Electa, 2008.

DELLA PORTA, GIAMBATISTA, *Gli astrologi: Tre tempi da "L'astrologo" di G.B. Della Porta e da scritti di astrologia e alchimia*, a cura di Sandro Bajini e Giovanni Poli, Milano, s.n., 1965.

DEMUS, OTTO, *The Mosaics of San Marco in Venice: The XIII Century*, Vol. II, Chicago, University of Chicago Press, 1984.

ECO, UMBERTO, *Il limite dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.

ECO, UMBERTO, *Storia della Bruttezza*, Milano, Bompiani, 2010.

ECO, UMBERTO, *Storia della Bellezza*, Milano, Bompiani, 2007.

EDEN, PETER, *Theobaldi "Physiologus"*, Köln & Leyden, E.J. Brill, 1972.

FOUCAULT, MICHEL, *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*, con un saggio critico di Georges Canguilhem, traduzione di Emilio Panaitescu, Milano, Rizzoli, 1996.

FREEDBERG, DAVID, *The power of images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, trad. it di Giovanna Perini, *Il potere delle immagini: Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2009.

GARIN, EUGENIO, *Lo zodiaco della vita: La polemica sull'astrologia dal trecento al cinquecento*, Roma, Laterza, Roma, 2007.

GIEDION, SIGFRID, *Architettura e il fenomeno del cambiamento: Periodi di transizione*, trad. it. di Laura Bica, titolo originale: *Architektur und das Phanomen des Wandels: die drei raumkonzeptionen in der Architektur*, Palermo, Dario Flaccovio Editore, 2002.

GINZBURG, CARLO, *Miti emblematici spie: Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986.

GROSSATO, ALESSANDRO, *Il libro dei simboli metamorfosi dell'umano tra Oriente e Occidente*, Milano, Mondadori, 1999.

LEFAIVRE LIANE, *Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili: Re-cognizing the architectural body in the Early Italian Renaissance*, Cambridge (Mass), MIT Press, 2005.

LORETELLI, ROSAMARIA, *L'invenzione del romanzo: Dall'oralità alla lettura silenziosa*, Roma, Editori Laterza, 2010.

LUGLI, ADALGISA, *Wunderkammer: La stanza della meraviglie*, Torino, Umberto Allemandi & Co., 1997.

MAGGI, ARMANDO, *Identità e Impresa Rinascimentale*, Ravenna, Longo Editore, 1998.

MEDE, ÉMILE, *L'Art Religieux après le Concile di Trente*, Parigi, Colin, 1932.

- MELOT, MICHEL, *Breve storia dell'immagine*, Lugano, Pagine d'Arte, 2009.
- MINO, GABRIELE, *Alchimia e Iconologia*, Udine, Forum Edizioni, 2006.
- PRAZ, MARIO, *Mnemosine: parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Milano, A. Mondadori, 1971.
- RENSSELAER, LEO, *Ut pictura poesis: the Humanistic Theory of Painting*, New York, the Norton Library, 1967.
- RICOER PAUL, GREIMAS ALGIRDAS, *Tra semiotica ed ermeneutica*, a cura di Francesco Marciani, Roma, Meltemi, 2000.
- RIGORI, FRANCESCO, *Arte dei numeri: Letture iconografiche*, Milano, Skira, 2006.
- RIPA, CESARE, *Iconologia*, ed. a cura di Piero Buscaroli, Prefazione di Mario Praz, Milano, Neri Pozza editore, 1992.
- SECRET, FRANÇOIS, *Le kabbalistes chretiens de la Renaissance*, ed augmentée et mise a jour, Milano, Arche, 1985.
- SEMINARA, STEFANO, *Immortalità dei simboli: da Babilonia a oggi*, Milano, Bompiani, 2006.
- SERLIO, SEBASTIANO, *I sette libri dell'architettura*, 2 volumi, Bologna, Arnaldo Forni Editore, ristampa anastatica dell'edizione veneziana del 1584, 1987.
- STOICHITA, VICTOR, *L'invenzione del quadro*, Milano, Il Saggiatore, 1998.
- TURELLO, MARCO, *Anima Artificiale: Il Teatro Magico di Giulio Camillo*, Udine, Aviani, 1993.
- VASARI, GIORGIO, *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, intr. a cura di Maurizio Marini, Roma, Newton Compton Editori, 2010.
- VASOLI, CESARE, *Magia e scienza nella civiltà umanistica*, Bologna, Il Mulino, 1976.
- VOLTOLINA, PIETRO, *La storia di Venezia attraverso le medaglie*, 3 volumi, Venezia, Edizioni Vortolina, 1998.
- WIND, EDGAR, *The eloquence of symbols: Studies in Humanist Art*, Oxford, Oxford University Press, 1992, trad. it. di Enrico Colli, *L'eloquenza dei simboli*, Milano, Adelphi, 2004.
- WITKOWER, RUDOLF *Allegory and the Migration of Symbols*, Colorado, Westview Press, Boulder, 1977.
- YATES, FRANCES AMELIA, *The Art of Memory*, London, Routledge & Kegan Paul, 1966, trad. it. a cura di Albano Biondi, *L'arte della memoria*, con uno scritto di Ernst H. Gombrich, Torino, Einaudi, 1993.
- ZAPPELLA, GIOVANNA, *Architettura delle Immagini: Gli stemmi, le imprese, gli emblemi*, Roma, Vecchiarelli, 2009.

LIBRI DI O SULLE OPERE DI GIULIO CAMILLO DELMINIO [LIBROS DE O SOBRE LA OBRA DE GIULIO CAMILLO DELMINIO]

BOLZONI, LINA, *Il teatro della Memoria: Studi su Giulio Camillo*, Padova, Liviana Editrice, 1984.

GIULIO CAMILLO, *L'idea del theatro e altri scritti*, Torino, Edizioni Res di Rosana Sodano, 1976.

CAMILLO DELMINIO, GIULIO, *Tutte l'opere di M. Giulio Camillo Delminio; il catalogo delle quali s'ha nella seguente facciata; nuouamente ristampate, & ricorrette da Thomaso Porcacchi con la tanola delle cose notabili, & con le postille in margine*, In Vinezia: appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1568 e l'edizione nuovamente ristampata di 1581.

Primo volume:

1. *Discurso in materia del suo theatro*
2. *Lettera del rivolgimento dell'uomo a Dio*
3. *Trattato della materia*
4. *Trattato dell'imitazione*
5. *Due orationi*
6. *Rime & Lettere diverse*

Secondo volume:

1. *La Topica*
2. *Discorso sopra l'Idee d'Hermogene*
3. *La Grammatica*
4. *Exposizione sopra il primo e secondo soneto di Petrarca*

CAMILLO DELMINIO, GIULIO, *L'idea del Theatro*, A cura di Lina Bolzoni, Palermo, Sellerio Editore, 1991.

CAMILLO DELMINIO, GIULIO, *Artificio si dello scrivere et giudicare le ben scritte orationi, come anci dell'orare per la via delle Idee di Hermogene di M. Giulio Camillo Delminio Friuliano. Con alcune bellissime consideratione sopra la Bucolica di Virgilio*, Opera nuovamente mandata in luce da Gio. Domenico Salomoni per Bernardo Giunti, Venezia, 1602.

DELLA FLORA, LAURA, *Giulio Camillo Delminio: l'epistolario di un "architetto filosofo"*, Tesi di Laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia Università di Padova, relatore: prof. Maschio Ruggero, a.a. 1998-1999

ROBINSON, KATE, *A Search for the Source of the Whirlpool of Artifice: The Cosmology of Giulio Camillo*, Edinburgh, Dunedin Academic Press, 2005.

SCARAMUZZA, FRANCESCO, *Giulio Camillo Delminio, un'avventura intellettuale nel '500 europeo*, Roma, Ictedrice, 1995.

WENNECKER, LU BEERY, *An Examination of L'idea del theatro of Giulio Camillo, including an annotated translation, with special attention to his influence on emblem literature and iconography*, PhD Dissertation (tesi di Dottorato), Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1970.

CATALOGO DELLA BIENNALE DI VENEZIA, *Architettura e Spazio sacro nella Modernità*, Milano, Abitare Segesta Editori, 1992.

MANOSCRITTI, LIBRI RARI, ANTICHI E *INCUNABULA* [MANUSCRITOS, LIBROS RAROS, ANTIGUOS E INCUNABLES]

AGRIPPA, CORNELIUS, *De occulta philosophia libri tres*, Il tip. Johann Soter di Colonia è stato identificato sulla base del materiale tipogr., 1533.

ALCIATI ANDREA, *Los emblemas de Alciato: Traducidos en rhimas espanolas: Anadidos de figuras y de nuevos emblemas en la tercera parte de la obra*, Lyon, Guilielmo Rouillio, 1549 [Tradotto in rime spagnole da Bernardino Daza Pinciano, come si ricava dal testo].

ALTAN, FEDERIGO, *Memorie intorno alla vita, ed all'opere di Giulio Camillo Delminio*, in *Nuova raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, Vol. 1., Venezia, Zane e Occhi, 1755.

BRANCA, GIOVANNI, *Volume nuovo et di molto artificio da fare effeti maravigliosi tanto spirituali quanto di animale operatione, arichito di bellissime figure con le dichiarazioni a ciascunadi esse in lingua volgare et latia*, Roma, Jacobo Mansardi e Iacoppo Manucci, 1629.

COLONNA, FRANCESCO, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo Manuzio, 1499.

DOLCE, LUDOVICO, *Dialogo di M. Lodouico Dolce nel quale si ragiona delle qualità, diuersità, e proprietà de i colori*, Venezia, appresso Gio. Battista, & Marchiò Sessa, fratelli, 1565.

ERASMO DA ROTTERDAM, *Adagia quaecumque ad hanc diem exierunt, Paulli Mannuccii studio, atque industria, ab omnibus mendis vindicata, quæ pium, & veritatis Catholicæ studiosum lectorem poterant offendere: sublatis falsis interpretationibus, & nonnullis, ... digressionibus. Cum plurimis, ac locupletissimis indicibus. Nunc vero in hac postrema editione, ab innumeris erroribus repurgata, & vera lectioni restituta*, Venezia, ex Vnitorum societate, 1585.

FLUDD, ROBERT, *Utriusque atque Technica, Historia, In duo Volumine secundum Cosmi differentiam diuise. Authore Roberto Fludd alias de Fluctibus, Armigero, Et in Medicina Doctore Oxoniensi. Tomus Primus De Macrocosmi Historia in duos tractatus diuisa*, Oppenheimi, Johan-Theodori De Bry, Typis Ieronymi Galleri, 1617.

NANNI DI VITERBO, FRA GIOVANNI, *I Cinque Libri de le Antichità de Beroso sacerdote Caldeo. Con lo commento di Giovanni Annio di Viterbo Teologo eccellentissimo. Il Numero degli altri autori che trattano de la antichità si legge ne la seguente pagina. Tradotti in italiano per Pietro Lauro Modenese*, Venezia, Baldissera Constantini, 1550.

GALLUCIO, PAOLO, *Theatrum Mundi et Temporis*, Giovanni Battista Somasco, Venezia, 1588.

IBN-SINA (AVICENNA), *Canones medicinæ [in latino]*, trad. Gerardus Cremonensis; *De viribus cordis [in latino]* trad. Arnaldus de Villanova, P. 1.-5, Padova, Antonio Carcano e Girolamo Duranti, 1482-1483.

LIRUTI, GIUSEPPE, *Notizie delle vite ed opere scritte da letterati del Friuli*, Vol. III, Venezia, Fenzo, 1780.

QUICCHEBERG, SAMUEL, *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias ut idem recte quoque dici possit: Promptuarium artificiosarum miraculosarumque rerum, ac omnis rari thesauri et pretiosæ supellectilis, structuræ atque picturæ quæ hic simul in theatro conquiri consuluntur, ut eorum frequenti inspectione tractationeque, singularis aliqua*

rerum cognitio et prudentia admiranda, citò, facilè ac tutò comparari possit. autore Samuele à Quiccheberg Belga, München, Berg, 1565.

VALERIANO, PIETRO, *Hieroglyphica, seu De Sacris Ægyptiorum, aliarumque gentium literis commentarii, a Ioanne Pierio Valeriano Bellunensi summa cum industria exarati, & in libros quinquaginta octo redacti: quibus etiam duo alij a quondam a quodam aruditissimo viro sunt annexi. Hæc recens editio præter iconas & varia numismata, quibus affabre elaboratis etiam nunc decorata est, multis Lectori perutilibus ad marginem adiectis annotatiunculis auctior facta, & a mendis, quæ prius irrepererat, repurgata, Lyon, apud Thomam Soubron, 1595.*

RIVISTE, SAGGI E PUBBLICAZIONI SCIENTIFICHE [REVISTAS, ENSAYOS Y PUBLICACIONES CIENTÍFICAS]

BARBIERI, FRANCO, *Vincenzo Scamozzi e l'eredità europea dell'Idea delle Architettura Universale*, in «Annali di Architettura del Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio», n° 18-19, 2006, pp. 171-186.

BARBIERI, GIUSEPPE, *L'artificiosa rota: Il teatro di Giulio Camillo*, in *Utopia e Architettura nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di Lionello Puppi, Venezia, Palazzo Ducale, Luglio-Ottobre, 1980, Milano, Electa, 1980, pp. 209-218.

BARBIERI, GIUSEPPE, *La natura discendente: Daniele Barbaro, Andrea Palladio e l'arte della memoria*, in *Palladio e Venezia*, a cura di Lionello Puppi, Firenze, Sansoni, 1982, pp. 29-54.

BARBIERI, GIUSEPPE, *Un segreto europeo: Il "teatro" di Giulio Camillo Delminio* in *Le Venezie e l'Europa: Testimoni di una civiltà sociale*, ed. a cura di Giuseppe Barbieri, Padova, Cittadella Biblos, 1998, pp. 102-112.

BARONE, ELISABETTA, *Eranos Tagungen: Dal mito alla filosofia*, in «Filosofia e Teologia», Rivista Quattrimestrale, VIII, n° 1, gennaio-aprile 1995, pp. 149-164.

BERNHEIMER, RICHARD, *Theatrum mundi*, in «The Art Bulletin», XXXVIII, dicembre, n° 38, 1956, pp. 225-247.

BOLOGNA, CORRADO, *Il Theatro segreto di Giulio Camillo: l'Urtext ritrovat*, in «Venezia Cinquecento», vol. I, 2, luglio-dicembre 1991, pp. 187-213.

BOLZONI, LINA, *Saggio sull'opera di Camillo*, in «Stile-Arte», n° 127, giugno-luglio, 2009, pp. 28-35.

BOLZONI, LINA, *La fabbrica del Pensiero: Dall'Arte della Memoria alle Neuroscienze*, Catalogo della mostra di Firenze, Forte del Belvedere, 23 marzo-26 giugno, Milano, Electa, 1989, pp. 16-26.

CARPO, MARIO, *Metodo ed ordini nella teoria architettonica dei primi moderni: Alberti, Raffaello, Serlio e Camillo*, Travaux d'Humanisme et Renaissance n° 271, Genève, Droz, 1993.

CASSANI, ALBERTO GIORGIO, *L'occhio e l'ala: Un'interpretazione dell'emblema di Leon Battista Alberti*, in «Paradosso», III, n° 8, 1994, pp. 39-91.

CASSANI, ALBERTO GIORGIO, «*Le trop d'évidence*»: *L'occhio alato di Dosso Dossi, un albertiano alla corte degli Este*, in «Albertiana», III, 2000, pp. 255-260.

CASSANI, ALBERTO GIORGIO, *Explicanda sunt mysteria: L'enigma albertiano dell'occhio alato*, in *Leon Battista Alberti: Actes du Congrès Internationale de Paris (Sorbonne, Institut de France-Institut culturel italien-Collège de France, 10-15 avril 1995) tenu sous la direction de Francesco Furlan, Pierre Laurens, Sylvain Matton*, Édités par Francesco Furlan, avec la collaboration de A.P. Filotico et alii, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin & Torino, Nino Aragno Editore, 2000, pp. 245-304.

DESWARTES-ROSA, SYLVIE, *Idea et le Temple de la Peinture: De Francisco de Holanda a Francesco Zuccherò*, in «Revue d'Art» n° 94, 1991, pp. 45-65.

FENZI, ENRICO, *La cultura di un architetto*, in *Tomaso Buzzzi: Il principe degli architetti, 1900-1981*, a cura di Alberto Giorgio Cassani, saggi di Guglielmo Bilancioni *et alii*, Milano, Electa, 2008, pp. 105-149

GARIN, EUGENIO, *Il "Theatro" di Giulio Cammillo e la "Rhetorika" del Patrizi*, in *Testi Umanistici sulla Retorica* «Archivio di Filosofia, III», Roma, Mailand 1953, pp. 32-35.

MAZZONI, STEFANO, *Il Teatro Olimpico di Vicenza e l'Arte della Memoria: Medioevo e Rinascimento* in «Annuario del Dipartimento di studi sul Medioevo e Rinascimento dell'Università di Firenze», 1992, pp. 98-117.

OLIVATO, LOREDANA, *Del teatro della memoria al grande teatro dell'architettura: G. Camillo Delminio e Sebastiano Serlio*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio», XXI, 1979, pp. 233-252.

PETRUZZELLI, GIUSEPPINA, *La Gran Fabbrica del Sapere: L'Idea del Theatro de G.C. Delminio*, in «Annali della facoltà di lettere e filosofia di Bari», Vol. XXVII-XXVIII, 1984-1985, pp. 175-202.

SECRET, FRANÇOIS, *Les cheminements de la kabbale à la Renaissance: Le Théâtre du monde de Giulio Camillo Delminio et son influence*, in «Rivista critica di storia della Filosofia», XIV, 1959, pp. 418-436.

VASOLI, CESARE, *Uno scritto inedito di Giulio Camillo Delminio "De l'humana deificazione"* in «Rinascimento», s. II, XXIV, 1984, pp. 191-227.

«QUADERNI UTINENSIS», n° 5/6, *Giulio Camillo Delminio*, 1985.

RISORSE DIGITALI

[RECURSOS DIGITALES]

<http://www.friuli.net/> [MARIO TURELLO, *Il Brevet: Furlans de Rinassince tal avignî dal cibernspazj*].

<http://www.bivio.signum.sns.it> [PAOLO GIOVIO, *Dialogo dell'impresе militari e amorose*].

<http://www.essedi.org> [*Giulio Camillo il filosofo dell'ipertesto*].

http://peter-matussek.de/Pub/V_45_Demos/HTML [*Giulio Camillo e il teatro della memoria*].

<http://www.oblique.it> [MARIA ELEONORA CUCURINA, *L'innovazione editoriale di Aldo Manuzio*].

<http://www.fisicamente.net> [ROBERTO RENZETTI, *Religione, Magia e Scienza nel Rinascimento Italiano*].